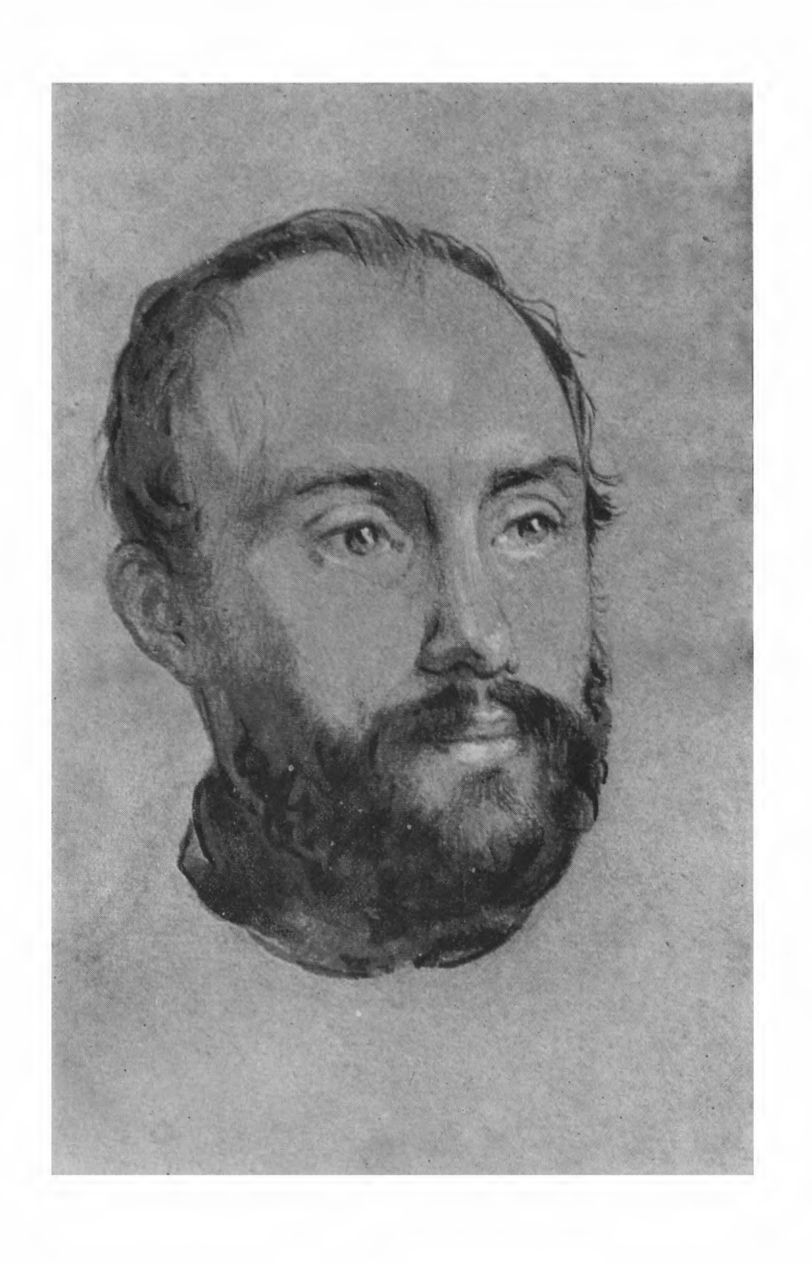
В. П. БОТКИН

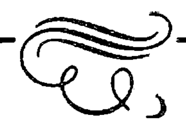
В. П. БОТКИН

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА • ПУБЛИЦИСТИКА • ПИСЬМА


Библиотека
Русской
Критики



В. П. БОТКИН



ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА
•
ПУБЛИЦИСТИКА
•
ПИСЬМА

Москва
«Советская Россия»
1984

Рецензент С. Г. Бочаров

Составление, подготовка текста,
вступительная статья и примечания
Б. Ф. Егорова

Художник Е. В. Бекетов

Боткин В. П.
Б86 Литературная критика; Публицистика; Письма /Сост., вступ. ст. и примеч. Б. Ф. Егорова.— М.: Сов. Россия, 1984. — 320 с., 1 портр.— (Б-ка русской критики).

Василий Петрович Боткин (1811—1869) — видный литературный деятель, критик и публицист середины XIX в. В 1976 г. издательством «Наука» выпущены его знаменитые «Письма об Испании». В настоящем издании собраны наиболее значительные критические статьи Боткина и лучшее из его эпистолярного наследия.

Б $\frac{4603010101-131}{М-105(03)84}$ 76—84 8Р1

Василий Петрович Боткин

**ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА
ПУБЛИЦИСТИКА
ПИСЬМА**

Редактор **Е. Г. Кожедуб.** Художественный редактор **Г. В. Шотина.** Технический редактор **И. И. Капитонова.** Корректор **М. Е. Козлова.**

ИБ № 4101

Сдано в набор 22.03.84. Подп. в печать 20.09.84. А05971. Формат 84×108$^{1}/_{32}$. Бумага типографская № 1. На вкл.— мелован. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 16,91 (в т. ч. вкл.— 0,11). Усл. кр.-отт. 16,91. Уч.-изд. л. 19,44 (в т. ч. вкл.— 0,05). Тираж 20 000 экз. Цена 95 к. Заказ 1124. Изд. инд. ЛХ-379.

Ордена «Знак Почета» издательство «Советская Россия» Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 103012. Москва, проезд Сапунова, 13/15.

Книжная фабрика № 1 Росглавполиграфпрома Государственного комитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, г. Электросталь Московской области, ул. им. Тевосяна, 25.

Боткин — критик и публицист

Василий Петрович Боткин (1811—1869) свыше тридцати лет находился в самой гуще русской литературной жизни. Его дарили дружбой и любовью Белинский, Бакунин, Герцен, Грановский, Некрасов, Тургенев, Л. Толстой, Фет и многие другие писатели, ученые, деятели искусства. Большинство из них считало Боткина лучшим ценителем своих произведений. Следовательно, он должен был обладать весьма незаурядными и разносторонними качествами, чтобы привлекать к себе внимание таких крупных и таких разных людей. Почти в каждом исследовании или воспоминаниях о литературе, искусстве и общественной жизни России 1830—1860-х годов имя Боткина повторяется неоднократно; о нем написаны специальные труды, переиздавались его сочинения...

Юность В. П. Боткина, старшего сына крупного московского чаеторговца, прошла в обстановке «темного царства». Боткин писал брату Михаилу (который был моложе Василия на 28 лет) 26—27 ноября 1861 года: «Из моего детского возраста — нет отрадных воспоминаний: добрая, простая мать, которая кончила тем, что беспрестанно напивалась допьяна, — и грубый, суровый отец. И какая дикая обстановка кругом. Но, несмотря на суровость, — отец, при всем невежестве, был очень неглуп и в сущности добр. Поверишь ли, что́ память моя сохранила из моей ранней молодости, исполнено такой грязи и гадости, — что даже отвратительно вспоминать себя».

Даже когда Боткин стал известным литератором, членом кружка Белинского, он вынужден был просиживать в чайном «амбаре» с 10 часов утра до 6 вечера. Но подросли другие братья (их у него было 8, да еще 5 сестер), и Боткин уже мог чередоваться с ними в службе, однако лишь в середине 1850-х годов, после смерти отца, он окончательно освободился от купеческих дел, полностью передоверив торговлю «Боткин и сыновья» группе младших братьев. Почти всем своим братьям Василий Петрович смог дать высшее образование. Некоторые из них стали известными деятелями русской науки и культуры (Сергей — знаменитый врач, Дмитрий — коллекционер картин, Михаил — академик живописи).

Когда Василий был еще мальчиком, отец отдал его учиться в хороший частный пансион В. С. Кряжева, где Боткин получил немало гуманитарных сведений, хорошее знание французского и немецкого языков (частично — и английского), а затем всю жизнь самоучкой пополнял свое образование. Он самостоятельно выучил итальянский и испанский, освоил ноты и игру на скрипке, штудировал теорию музыки; до самой смерти изучал в подлинниках и по книгам историю мировой живописи и архитектуры. Среди товарищей Боткина были люди энциклопедических знаний — Герцен, Тургенев, но по разносторонней эру-

диции в сфере всех видов искусства (живопись, музыка, литература) вряд ли кто мог с ним сравниться.

В 1835 году отец отправил его за границу. Поводом были торговые чайные дела в Англии, но затем он смог побывать в течение нескольких месяцев во Франции, Италии, Германии. В дальнейшем почти вся жизнь Боткина пройдет в разъездах.

В конце 1835 года он знакомится на вечере у Н. С. Селивановского с Белинским, который ввел его в кружок Станкевича. Возможно, по инициативе Белинского, одного из главных сотрудников журнала «Телескоп», Боткин написал для этого издания свой первый труд, увидевший свет, — путевой очерк «Русской в Париже» (1835), особенно ценный описанием визита к Виктору Гюго.

Как и Белинский, Боткин попал под сильное влияние М. Бакунина и принял участие в философских спорах Белинского и Бакунина (1838 г.); здесь проявились характерные черты Боткина: уклончивость, боязнь крайностей, стремление к «золотой середине». Но под влиянием Бакунина он становится активным гегельянцем: штудирует труды Гегеля, восторженно отзывается о трудах и деяниях радикальных последователей философа в современной Германии (Штраус, Фейербах). В круг левых гегельянцев вскоре войдут молодые Маркс и Энгельс, Боткин познакомится и с их трудами, он явится первым пропагандистом в России брошюры Энгельса о Шеллинге (см. ниже).

В течение 1838—1839 годов Боткин довольно активно сотрудничает в журнале Белинского «Московский наблюдатель» в качестве музыкального критика и переводчика Э.-Т.-А. Гофмана. Эстетические воззрения его той поры представляют причудливый сплав гегельянства с гофмановским романтизмом. Образцами для него являются одновременно Бетховен и Мейербер. Романтический пафос, усиленный левогегельянскими идеями, вел Боткина к бунтарскому «шиллеризму» и к «вражде противу существующего порядка» (письмо к М. А. Бакунину от 10 апреля 1839 г.), причем даже несколько ранее перехода Белинского к радикализму 40-х годов.

С другой стороны, идеи «жизни действительной», владевшие Белинским, да и общий путь русской литературы и эстетической мысли к реализму оказали воздействие на Боткина, чем объясняется его серьезное увлечение Шекспиром. Сыграли свою роль и фундаментальные труды гегельянцев о Шекспире, особенно Рётшера, работы которого Боткин переводил, а также излагал в своих оригинальных статьях о Шекспире.

Следует учесть, что в России начала 40-х годов вообще заметно сильное увлечение Шекспиром. Романтическая волна предшествующего десятилетия, перевод Н. Полевым «Гамлета», громадный успех в заглавной роли выдающегося актера Мочалова — этот романтический пафос перерос в серьезное увлечение творчеством драматурга в целом.

Именно тогда Н. Кетчер начал издавать первое полное собрание сочинений Шекспира на русском языке в точном прозаическом переводе, а редакция «Отечественных записок» опубликовала целую серию статей, оригинальных и переводных, о Шекспире и его эпохе. Большая часть этих статей принадлежала Боткину.

Вместе с Белинским, переходившим в это время из «примирительного» периода (от увлечения гегелевской формулой «Все действительное — разумно») на революционно-демократические позиции, Боткин стал активным сотрудником «Отечественных записок». Самая значительная и самая оригинальная из боткинских статей об английском драматурге — «Шекспир как человек и лирик» (1842). В статье развиваются идеи Рётшера о пьесах Шекспира как объективных, замкнутых в себе мирах, отрешенных от личности автора. Но, анализируя непосредственно отдельные драмы, Боткин почти забывает об этом философском обрамлении. В духе идей Белинского 1841—1842 годов, его мыслей о важности субъективного начала в творчестве, он находит отчетливое проявление авторского «я» в «Гамлете», «Короле Лире» и других трагедиях. Но и в авторской «субъективности», и в объективной сущности драматургии Шекспира Боткин видит не столько историческую эпоху, сколько отражение «вечных» явлений или сугубо личные особенности характера автора.

С другой стороны, от романтической «субъективности» один шаг до пафоса «субъективности» у Белинского, до радикальных идей «неистового Виссариона». Социально-политические взгляды Боткина 1842 года, несомненно, могут быть охарактеризованы как революционно-демократические. В письме к Герцену от 28 мая он восхваляет Великую французскую революцию и Робеспьера, в письме к Белинскому от 22—23 марта, воспроизведенном в настоящем издании, он ниспровергает в духе социалистических идей все современные институты: государство, церковь, брак...

В это время социально-политические суждения начинают проникать и в литературные труды Боткина. В начале статьи о Шекспире сделан резкий выпад против славянофилов, не имеющий, разумеется, прямого отношения к шекспироведению. Затем следует противопоставление «великого духа» Шекспира реакционным его истолкователям; затем сам Шекспир упрекается за искажение образа Жанны д'Арк и т. д.

В другой статье того же времени — «Выставка Императорской Санктпетербургской академии художеств в 1842 году» — Боткин объясняет кризис живописи общеевропейским социально-политическим переходным периодом: современность «стремится к новым формам жизни, и как скоро выработает эти формы — тогда и искусство найдет данное и положительное для своего содержания». Критик подчеркивает, что истинное искусство всегда черпало «свое содержание из живого

современного духа эпохи и народа», и сетует, что современные художники далеки от народа.

Боткин требует от живописи «внутреннего выражения, а не простого представления внешности», ратует за единство мысли и чувства художника (поэтому недоволен картинами Ф. Бруни: «Сочинено головою, а не сердцем»).

Отметим еще, что Боткин один из первых заметил в данном очерке талант И. К. Айвазовского; о картинах выдающегося мариниста критик будет писать и в статье о выставке 1855 года.

Центральное место среди трудов Боткина начального периода сотрудничества в «Отечественных записках» занимает цикл из трех статей «Германская литература» (1843), который автор задумал как относительно подробный очерк современной публицистической и литературной жизни в Германии. Боткин понимал, что на этом пути предстоят всевозможные затруднения цензурного характера: ведь даже полемика в немецких клерикальных кругах переходила в острую социально-политическую сферу, а якобы «теологические» труды Штрауса и особенно Фейербаха вообще по своему радикальному философскому и общественному значению были для России совершенно запретными. Поэтому Боткин и сообщил издателю журнала А. А. Краевскому (письмо от 29 декабря 1842 г.) о своих опасениях и колебаниях: «Признаюсь, очень неловко составлять: [...] новый теологический и критико-философский дух германской науки, как ни вертишь его, никак нельзя приложить *к нашим условиям*. Думал было составить разбор «Новой истории» Лео, да вопросы тут все такие жизненные, что и страшно приниматься. «Новая история» Лео так же ложна и плоха, как хороша его древняя. Он решительно не понимает ни истинного духа Реформации, а следовательно, и всего нового времени; можете представить себе, как смотрит он на французскую революцию [...]. Цель моя выбирать такие книги, по поводу которых можно сказать что-нибудь о современном».

И тем не менее Боткин сказал очень многое. Первую статью цикла «Германская литература» он начал с прямого утверждения, что в современной Германии главное место среди «ученых партий» занимает «молодая гегелевская школа», представляющая «критическое движение», которое «имеет много общего с характером французской литературы XVIII века». А далее кратко изложено начало брошюры Ф. Энгельса «Шеллинг и откровение», вышедшей анонимно в Лейпциге (1842). Эта брошюра в Петербурге была у писателя В. Ф. Одоевского, близкого к кругу «Отечественных записок», в Москве — у известного историка Т. Н. Грановского, так что она попала к Боткину одному из первых в России. Таким образом, и русскому читателю книга Энгельса вскоре стала знакома; правда, Боткин не указал названия источника: очевидно, боялся, что брошюра может быть запрещена в России, тогда невозможно было бы и изложение. Вообще — Боткин опустил в сво-

ем переводе все непочтительные суждения о религии, выбросил упоминавшиеся Энгельсом издания и фамилии левых гегельянцев, смягчил острые формулировки. Например, у Энгельса: Гегель не понял «июльской революции в ее всемирно-исторической необходимости»[1],— а у Боткина: «...для него представлялись в смутном виде последующие события в Европе». Подробное сопоставление текстов брошюры Энгельса и статьи Боткина содержится в обстоятельном исследовании А. И. Володина[2].

Вероятно, Боткин был знаком и с брошюрой Энгельса «Шеллинг — философ во Христе» (Берлин, 1842) и с трудами других левогегельянцев; он даже готов был дать русскому читателю их обзор, но устрашился цензурных препон, как видно из его письма к А. А. Краевскому от 20 мая 1843 года: «...если [...] живые книги и выходят, то все проникнуты таким направлением, что о них нет возможности писать в журнале. К такому роду принадлежит вся летучая литература спора между гегелианизмом и шеллингианизмом».

Вторая статья из цикла «Германская литература» начинается как будто бы с «чисто» художественного материала: Боткин обозревает творчество современных «эротических» поэтов (так тогда называли всех стихотворцев, пишущих о любви), иронизирует по поводу их эгоистических «ощущеньиц», полностью отрешенных от общественных интересов: «Тут нет и помина о внешних, человеческих правах женщины [...]. Германская поэзия не возвысилась еще до того чувства любви, в котором веет дух нового времени». Впрочем, критик выделяет гражданскую поэзию Гервега и Фрейлиграта и противопоставляет ее интимно-любовной.

Далее следует раздел о Рётшере. Когда Боткин в 1840—1841 годах еще находился под безусловным воздействием идей этого правоверного гегельянца, Белинский несколько раз попрекал его за это увлечение и именовал Рётшера «педантом» и «филистером». Теперь, в 1843 году, Боткин и сам изменился, и, очевидно, помнил замечание Белинского, поэтому он хорошо вскрыл ограниченность Рётшера, который «смотрит на искусство, отвлекая его от всех других сфер человеческой и общественной деятельности», в трудах которого много «аскетической, немецкой односторонности и запоздалого антисоциального морализма». И тем не менее Боткин находит у Рётшера «много глубины и художественного искусства» и переводит отрывки из исследования философа о «Ромео и Джульетте».

Такая половинчатость не удовлетворила Белинского, что сказалось на различии в его оценке двух первых обзоров из цикла: «Твоя статья

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., изд. 2-е, т. 41, с. 176.
[2] Володин А. И. Гегель и русская социалистическая мысль XIX века. М., Мысль, 1973, с. 160—162, 281—282.

о «Немецкой литературе» в 1 № мне чрезвычайно понравилась — умно, дельно и ловко. Во 2-м — тоже хороша; но брось ты эту колбасу Рётшера — пусть ему черт приснится [...]. Вагнеровская натуришка так и пробивается сквозь его натянутую ученость...» (*Белинский*[1], XII, 131; Вагнер — ученый педант из гетевского «Фауста»).

В значительной степени Боткин учел критику Белинского в третьей статье из цикла «Германская литература», посвященной книге К. Гуцкова «Письма из Парижа». Боткин не мог не видеть эволюции общественно-литературной группы «Молодая Германия» (Бёрне, Гуцков, Винбарг и др.); общественная и моральная ограниченность представителей этой группы стала особенно заметной в начале 40-х годов и явилась объектом нападок со стороны радикалов. Не исключено, что Боткин был знаком и с рецензией Ф. Энгельса на книгу А. Юнга «Лекции о современной литературе немцев» (1842), рецензией, где резко критиковалась шаткая и путаная социально-политическая позиция «Молодой Германии» и одного из ее вождей К. Гуцкова. Во всяком случае раздел о Гуцкове является самым полемическим из всех обзоров Боткина и выводы автора сходны с суждениями Энгельса. Боткин критикует Гуцкова за «неразумение современного исторического духа», за отвлеченные идеи, филистерство, самолюбивый эгоизм, хотя, с другой стороны, отмечает объективную ценность и живость описаний парижской жизни, поэтому обильно цитирует обозреваемую книгу.

Белинский остался доволен обзором: «Славная статья! Она понравилась мне больше всех прежних твоих статей, может быть, потому, что ее содержание ближе к сердцу моему [...]. Славно откатал ты эту гнилую филистерскую сосиску — Гуцкова. Вот так бы хотелось отделать свиную колбасу — Рётшера» (*Белинский*, XII, 152).

Статьями о германской литературе заканчивается первый значительный период журнальной деятельности Боткина, прерванный женитьбой и отъездом за границу.

Личная жизнь Боткина была мало удачной. В 1838—1840 годах сложно и трудно развивались его взаимоотношения с сестрой Михаила Бакунина Александрой. Мнительный Боткин постоянно сомневался в глубине чувства девушки, видимо, искренне его любившей, к тому же ее родители резко отрицательно относились к возможному «мезальянсу» — браку столбовой дворянки с «купцом». История закончилась отказом Боткина от брака. Весной 1843 года он влюбился в приехавшую в Москву француженку-модистку Арманс Рульяр и после мучительных колебаний женился (не без влияния Белинского, Герцена и их близких, стыдивших товарища: если ты теоретически ратуешь за социальное равенство и другие права женщин, то будь любезен осуществлять идеалы на практике!). Обвенчавшись с Арманс (или, как ее

[1] Здесь и далее см. список сокращений в конце книги.

именовали по-русски, Армансией) 1 сентября 1843 г., Боткин тотчас же отправился с ней в заграничное свадебное путешествие. Но оно оказалось скорее «разводным», семейной жизни не получилось: помимо несоизмеримой разницы в уровне культуры, во взглядах, резко противоречили друг другу мягкий, половинчатый, утонченный характер Боткина и страстность, грубая простота, плебейская гордость его жены. Боткин лишь довез ее до родной ей Франции и навсегда с ней расстался, назначив пожизненную пенсию.

После этого Боткин три года колесил по Европе, посетил летом 1845 года Испанию и северный берег Африки, но значительную часть заграничного периода провел в Париже, окунувшись в социально-политическую и философскую жизнь Западной Европы. Благодаря Бакунину, к тому времени ставшему уже эмигрантом, Боткин лично познакомился с К. Марксом и французскими социалистами (Пьер Леру, Луи Блан и др.). Его общественные, политические, философские воззрения той поры крайне радикальны, как видно из его парижского письма к Н. П. Огареву от 17 февраля 1845 года.

Вернувшись из-за границы, Боткин в 1846 — начале 1847 года еще полон радикального «утилитаризма» в оценках произведений искусства, что видно по его письмам к Белинскому и П. В. Анненкову, критику и публицисту либерального направления, но со второй половины 1847 года он стал быстро отказываться от крайностей и защищать либеральную умеренность, а в эстетической сфере — «бесцельность» искусства, «артистический элемент», «терпимость». Например, в «Записках охотника» Тургенева Белинский больше всего оценил социально-типическую сущность, а Боткин — художественность рисунка, тонкую наблюдательность, поэтизацию природы.

Начало «мрачного семилетия» (1848—1855) еще больше отшатнуло Боткина в сторону либерализма, он испугался и революционных «крайностей» во Франции, и репрессий царского правительства. Эволюция Боткина тех лет ярко отображена в «Письмах об Испании», начатых в 1845 году и оконченных в 1851-м (печатались в «Современнике»). В первых, «дореволюционных», письмах цикла в основном описываются социально-политическое положение современной Испании, быт, национальный характер, а в последних речь идет, главным образом, о природе и женщинах. Усиливается либеральная мечта о всеобщем примирении, о национальной и классовой гармонии. Но, будучи консервативной в периоды общественного подъема, в условиях реакции либеральная терпимость содержала позитивный смысл (в «Письмах об Испании» Боткин, например, ратовал за национальную независимость народов Востока).

Кроме дописываемых последних глав «Писем об Испании», Боткин в первые два послереволюционных года (т. е. в 1849 и 1850) почти исключительно пишет музыкально-критические очерки, из которых цент-

ральное место занимает статья «Об эстетическом значении новой фортепьянной школы» (1850). Главный их пафос — защита романтизма и лирики — свидетельствует о том, как быстро осваивался Боткиным дух времени, тяжелых годов «мрачного семилетия». Страшной и жестокой действительности противопоставляется внутренний мир «сердца и чувства»: «высокое назначение» музыки «заключается в том, чтобы, трогая и потрясая чувства наши, отрывать нас, хотя на минуту, от ежедневной, скучной и сухой прозы жизни, пробуждая в душе нашей иные, может быть и несбыточные, но тем не менее близкие, более сладостные сердцу стремления». Боткин как бы возвращается к своей романтической юности, к своим ранним музыкальным статьям.

Романтизм для Боткина — не исторически определенный этап в развитии мирового искусства, а типологическая характеристика возвышенной поэзии чувства, причем чувства свободного и в то же время неясного, зыбкого, туманного; всякая ясность — уже порядок, норма, «классицизм», следовательно, разрушение романтизма. Этим объясняются высокие отзывы Боткина о Шопене: «Фортепьяно заговорило у него языком поэзии и какого-то грустно-страстного романтизма. Его оригинальные мелодии — меланхолические и несколько туманные, облечены у него всегда в какой-то вечерний полусумрак, сообщаемый им облекающей их прозрачно-величавой гармонией».

Но, с другой стороны, либеральное мышление Боткина противилось всякому экстремизму, обострению, поэтому сильный трагический пафос Шопена, его новаторство, острота и неожиданность мелодических движений пугали Боткина, поэтому он говорил о Шопене и так: «...стремясь иногда к какой-то ложной и изысканной оригинальности, он впадает из романтической туманности своей в совершенно непроницаемый мрак безвыходного хаоса». А двумя страницами выше Боткин хвалил Бетховена за значительные отступления от классических контрапунктных норм! В музыкальной критике, еще более часто, чем в критике литературной, наблюдалось настороженное отношение к новаторству: Боткин мерил Шопена нормами бетховенского мастерства, а знаменитый критик А. Д. Улыбышев будет и после Боткина «разносить» Бетховена, опираясь на наследие Моцарта... В статье Боткина «Н. П. Огарев» (1850) содержатся исключительно похвалы поэту: у Огарева Боткин не нашел недостатков, присущих Шопену (естественно, ведь Огарев не был, подобно Шопену, выдающимся новатором или поэтом трагического звучания), но лишь достоинства; он сопоставил стихи Огарева с «очаровательными мелодиями мазурок Шопена и его гениальными этюдами». Уже в очерке «Об эстетическом значении новой фортепьянной школы» Боткин подчеркивал, что ему очень нравятся небольшие лирические пьесы Шопена. В статье об Огареве он всячески пытается показать сходную с Шопеном камерность, а также «субъективность» (противопоставляя ее «объективности», отделению

поэта от своих образов), «музыкально-лирическую туманность» стихов соратника Герцена: «...ни у одного из пишущих теперь поэтов не заключается столько музыкальности в ощущениях и никто не выражает так эту беззвучную музыкальность чувства, как г. Огарев». Дальше снова подчеркиваются «музыкальная неопределенность», «неопределенная воздушность», «фантастическое», «какая-то тайная, темная сила». И наконец: «Для тех, которые ищут в поэзии только мыслей и образов, стихотворения г. Огарева не представляют ничего замечательного: их наивная прелесть понятна только сердцу».

Итак, Боткин, тонко уловив присущие стихам Огарева черты романтической неопределенности, музыкальности, «сердечности», в то же время совершенно умолчал о рефлексии Огарева, о поэзии мысли (интересно, что из «Монологов» Боткин цитирует лишь третий, наиболее простой и мажорный, ни слова не сказав о других), стихах о народе («Дорога», «Кабак», «Изба» и др.). Так легко можно было дойти до противопоставления чувства и мысли, что привело бы Боткина к принципам «чистого искусства»; он, однако, несколько раз отметил, что ратует за «содержательную» поэзию: «Форма непременно обусловливается внутренним содержанием». В проповеди подобных идей сказалась закваска 40-х годов, влияние Белинского, но хвалимое содержание, как видно, Боткин сузил до «музыкального» романтизма, до туманного чувства. Надо сказать, что в этом не было прямого противопоставления чувства и мысли. Дважды Боткин отмечает, что Огарев не анализирует свои «сердечные глубины», но уточняет: «Явления жизни и картины природы, изображаемые им, постоянно сливаются у него с душевными ощущениями и становятся предметом его вдумчивости». В этом проявляется скорее борьба, подобная пафосу Ап. Григорьева, за «мысль сердечную» против «мысли головной», чем принижение мысли за счет чувства. Но тем самым сильно сужается поэтический облик Огарева, а в перспективе видно и противопоставление мысли и чувства.

И все же Боткин 1850 года, в отличие от защитников «искусства для немногих», явно жаждет приобщения к искусству широких масс читателей и слушателей. Одна из главных идей статьи «Об эстетическом значении новой фортепьяной школы» — фортепьянная музыка в процессе развития за последние полтора века становится все более демократичной (точнее — более массовой). Несколько иначе эта мысль повернута в статье об Огареве. В начале 40-х годов, говорит Боткин, стихотворения Огарева на фоне яркой поэзии Лермонтова не были замечены, так как «по характеру своему доступные лишь весьма тонкому эстетическому чувству, не имея блестящей, художественной формы, — они, как всякое сердечное слово, не могли быть замечены большинством публики. Теперь они вернее могут быть оценены». Эту мысль можно понимать двояко: то ли стихи Огарева обратили на себя внимание читателей благодаря отсутствию на небосклоне более яркой

поэтической звезды, то ли публика духовно выросла за десятилетие. Может быть, Боткин хотел сказать и то, и другое. Во всяком случае, он жаждет расширения аудитории и доступности искусства массам не за счет его «опрощения», а за счет воспитания более глубокого и тонкого эстетического чувства у читателя.

Размышления Боткина о популярности поэзии и музыки несколько смягчают и сужают диапазон между его апологией музыкально-туманного искусства сердца и одновременным вниманием к проблеме народности искусства, точнее — к проблеме национального характера. В теоретическом решении этой проблемы Боткин ничего не смог дать нового в сравнении с Белинским, он даже не дошел до всех важных и глубоких выводов покойного товарища относительно народного и национального искусства, так как и не ставил своей задачей серьезную, радикальную разработку вопроса. Однако он (очевидно, одновременно с раздумьями о национальном характере в «Письмах об Испании») не только проповедовал таинственную музыкальность и лиричность Шопена и Огарева, но и обращал внимание на несколько другие (с его точки зрения) явления. Для Боткина, вероятно, почти все, связанное с возвышенным и лирическим, было как бы наднациональным, межнациональным, общечеловеческим, а в других областях жизни и искусства (особенно в бытовой и комической сфере) содержались национальные черты. По крайней мере, в одном из обзоров — «Итальянская опера» — Боткин дал такую формулировку: «Трагическое и лирическое сходны более или менее у всех народов, и только в одном комическом обнаруживается все резкое различие национальностей». Поэтому, считал он, народный юмор так труден для перевода и понимания другими нациями. Как одно из главных достоинств Боткин отмечал в художественных произведениях именно отражение национального колорита.

В этом отношении особенно интересны музыковедческие статьи критика: в них он постоянно, с самых ранних работ, обращал внимание на национальное своеобразие в творчестве композиторов. Наибольшую ценность под этим углом зрения представляет третья статья из цикла обзоров «Итальянская опера», печатавшихся в «Современнике» в 1850 году. В ней Боткин подробно излагает свои представления об особенностях итальянской и немецкой музыки на основе природно-психологических различий данных национальных характеров. Рассуждения Боткина несколько схематичны, но в целом истинны (ср. аналогичные наблюдения в «Записках» М. И. Глинки).

Закономерным в таком свете представляется внимание Боткина к шекспироведческим трудам известного немецкого историка и литературоведа Гервинуса, стремившегося к историзму, к рассмотрению литературных явлений на фоне жизни нации данной эпохи. Поводом к изучению Гервинуса послужило, очевидно, предложение редакции «Сов-

ременника» написать серию очерков о состоянии английской драматургии в XVI—XVII веках.

В результате этой работы в «Современнике» появились две статьи Боткина: «Литература и театр в Англии до Шекспира» (1853) и «Первые драматические опыты Шекспира» (1855). Они представляют собой сокращенный перевод пяти первых глав книги Гервинуса «Шекспир» (Лейпциг, 1850) и интересны в первую очередь тем, что Боткин не только существенно упростил, как он выразился, «высокопарный» язык Гервинуса, но и опустил все туманные и «романтические» мысли немецкого источника.

Боткина привлекли в книге Гервинуса широкий исторический фон, пафос «естественности и правды», «простоты и искренности», исследование связей шекспировской драматургии с народным творчеством. Во введении к первой статье, сочиненном самим Боткиным, также подчеркивается, что «сцена наша начала принимать преимущественно русский, национальный характер», русская публика «так должна была обрадоваться появлению, наконец, своих родных, так близких, понятных ей и так прекрасно написанных произведений [...]. Личное и свое интересует всегда гораздо более, чем общечеловеческое». Эта фраза свидетельствует о новом этапе в мировоззрении Боткина, о серьезном отношении к пьесам Островского (ибо о каких же еще прекрасных драмах можно было говорить в 1853 году?).

Некоторая эволюция Боткина в сторону, условно говоря, «реализма» (мысли о массовом искусстве, относительное внимание к объективности и народности) в какой-то степени подготовила сближение Василия Петровича с Некрасовым, относящееся к лету 1855 года. Показательно, что это сближение наступило в период общественного подъема: в феврале 1855 года умер Николай I, страна бурлила в предчувствии перемен, ожидавшихся от вступившего на престол Александра II. Совместная жизнь на даче под Москвой (в Петровском парке) не только подружила Некрасова с Боткиным, но и способствовала дальнейшей эволюции последнего. Мягкий и половинчатый, он не мог не попасть под влияние редактора «Современника». Не без воздействия Некрасова, например, Боткин в переписке с Тургеневым защищает диссертацию Чернышевского от нападок адресата, отвергая лишь определение искусства как «суррогата действительности». Это не помешало, впрочем, ему после того, как Тургенев стал настаивать на отрицательной оценке диссертации именно за «суррогат», уклончиво согласиться с оппонентом.

Двойственность Боткина особенно наглядно проявилась в споре о назначении искусства, о Пушкине и Гоголе. Весной 1855 года А. В. Дружинин опубликовал в «Библиотеке для чтения» статью «А. С. Пушкин и последнее издание его сочинений», где выступил против «натуральной школы», «сатирического направления», из-за которо-

го «словесность изнурена, ослаблена», и противопоставил этой линии «неумеренного подражания Гоголю» поэзию Пушкина, где «все глядит тихо, спокойно и радостно». Дружинин опирался при этом на мнение «одного из современных литераторов» (как оказалось, Тургенева), желавшего противовеса гоголевскому направлению. Тургенев в письме к Боткину от 17 июня 1855 года похвалил в целом статью Дружинина, признался, что автор сослался на него, но выразил недовольство односторонностью Дружинина: «О Пушкине он говорит с любовью, а Гоголю отдает только справедливость»; здесь же Тургенев написал известную фразу: «Бывают эпохи, где литература не может быть только художеством — а есть интересы, высшие поэтических интересов».

Боткин в письме к Дружинину от 27 июня 1855 года процитировал весь отзыв Тургенева о статье адресата и добавил от себя, что «оба направления», Пушкина и Гоголя, «необходимы», а в следующем письме от 6 августа пояснил: «Нам милы ясные и тихие картины нашего быта, но они могут быть для нас только кратковременным отдыхом, потому что в сущности мы окружены не ясными и не тихими картинами. Нет, не протестуйте, любезный друг, против гоголевского направления — оно необходимо для общественной пользы, для общественного сознания».

Более того, в перерыве между этими двумя письмами Боткин в соавторстве с Некрасовым составляет для «Современника» обзор «Заметки о журналах за июль месяц 1855 года». Несомненно, соавторы оказывали влияние друг на друга, и хотя по сохранившейся рукописи можно четко отделить части, написанные Некрасовым и Боткиным, но они, конечно же, создавались совместно. Так, в похвале Дружинину относительно его статьи о Пушкине, от которой, по словам Некрасова, веет «прекрасной любовью к родному слову, к искусству», чувствуется не только дипломатический расчет (Некрасов в 1855 году не желал еще рвать со своими либеральными друзьями по периоду «мрачного семилетия»), но и мягкая деликатность Боткина. И наоборот, в части, написанной рукой Боткина, имеется скрытая полемика со статьей Дружинина, наверняка подсказанная Некрасовым: «Нет науки для науки, нет искусства для искусства, — все они существуют для общества...»

Под влиянием Некрасова Боткин в 1855—1857 годах становится активным сотрудником «Современника»: в эти годы он помещает свои статьи только в этом журнале (исключение представляет лишь его переводная статья «Об употреблении розы у древних», которую он отдал своему зятю П. Л. Пикулину, издателю «Журнала садоводства»). Боткин оказывал «Современнику» существенную материальную помощь, помогал Некрасову править статьи сотрудников. А когда по инициативе Некрасова в 1857 году вышли отдельной книгой «Письма

об Испании», Чернышевский написал для «Современника» весьма положительную рецензию.

Однако «крайности» Чернышевского (с точки зрения Василия Петровича) отдаляли Боткина от идейного центра редакции «Современника», он все больше и больше сближался с Дружининым.

* * *

Совместная с Некрасовым статья «Заметки о журналах за июль 1855 года» явилась для Боткина кульминацией его связей с радикальной демократической эстетикой того времени. Затем начался постепенный отход на более умеренные позиции. Первым симптомом явилось увлечение Боткина творчеством Карлейля, начавшееся, вероятно, еще летом 1855 года. Ему удалось «заразить» и Некрасова, который приветствовал начало публикации в «Современнике» глав из цикла Карлейля «О героях и героическом в истории» в переводе Боткина.

Только что ушла в прошлое жестокая и помпезная эпоха Николая I, а Боткин вдруг увлекся культом героев. Но на то были причины. Общественный подъем, возникший в России, выдвинул на первый план крупные социально-политические проблемы, которые, казалось многим, будут вскоре решены самыми радикальными способами; передовые идеологи объявляли искусство средством в решении этих задач, в центре внимания оказывались принципы идейности и полезности искусства. Все это не могло не испугать Боткина, как убежденного сторонника «золотой середины», противника крайностей, радикальных мер. Если в предшествующем десятилетии он на многие месяцы и даже годы мог увлекаться прогрессивными идеями времени, то теперь его едва хватило на лето 1855 года. Уже осенью он весь погрузился в мир Карлейля, найдя в английском мыслителе родственную душу: ведь Карлейль тоже с тревогой смотрел на исторический путь XIX века, на буржуазный мир корысти, в революционных переворотах он видел хаос и низменность, а спасение искал в сильных и возвышенных личностях, способных вести за собой восторженную массу людей; Карлейль был учеником и последователем немецких философов-идеалистов, он исключительно высоко оценивал роль искусства в жизни человека и роль поэтов, как проповедников добра и красоты, в противовес низменным, «материальным» интересам; отсюда провозглашение главным в искусстве искренности, воодушевления, духовности, музыкальности, проникновения в «божественную тайну» мира, в целом недоступную человеческому познанию.

Боткин перевел две главы из цикла очерков Карлейля о героях («Скандинавская мифология» и «Дант. Шекспир»), написал предисловие к этим переводам, а также дал развернутую характеристику Карлейля, вошедшую в обзор Некрасова «Заметки о журналах. Декабрь 1855 и январь 1856 года».

Боткин очень хорошо понимал связь Карлейля с системами немецких идеалистов и сам видел в учении последних противовес веяниям эпохи. Он, как бы возвращаясь к своим музыкальным статьям, настраивается в отзывах о Карлейле на возвышенно-романтический лад, полностью погружается в мир идей и в стилистическую структуру трудов английского писателя, и даже сама немецкая философия рассматривается сквозь карлейлевы очки: «Восторженность лежит в основе мыслей всякого глубокого мыслителя, всякого истинного поэта [...]. Гегель, обыкновенно называемый холодным мыслителем, исполнен восторженности, хотя и в высшей степени сосредоточенной [...]. Придет время, когда в Гегеле оценят великого писателя и поэта».

Увлечение Карлейлем отразилось вообще на всех эстетических суждениях Боткина конца 1855 — начала 1856 года, например, на его статье «Выставка в Императорской академии художеств». Вначале он охарактеризовал диалектику национального и общечеловеческого в искусстве, похвалил участников выставки за то, что их фантазия «строго держится действительности и природы, не старается прикрашивать их фразой и театральностью», а затем стал декларировать прямо по Карлейлю: «корень» мастерства заключен «в душе художника»; это — «тайна», «она дается как красота, как грация, а не приобретается», «это та самая тайна, которую люди условились называть поэзией».

Отсюда — прямая дорога к статье Боткина о Фете, которую он напишет через год. А в течение этого года (1856) мировоззрение Василия Петровича продолжало меняться. Летом на даче в Кунцеве он живет уже не с Некрасовым, а с Дружининым — это не могло не отразиться на его взглядах. Дружинин здесь написал известную программную статью «Критика гоголевского периода русской литературы и наши к ней отношения», направленную против идей Чернышевского и в защиту «чистого искусства».

В течение 1856 года Боткин постепенно сближается и с Ап. Григорьевым, который был противником и Дружинина, и Чернышевского, ратовал за «третий» путь, за отношение к искусству как к особой форме жизни, а не за постановку его «выше» или «ниже» жизни. Эта дружба вполне закономерна в период, когда Боткин был так увлечен Шеллингом и Карлейлем. Если под влиянием Дружинина Боткин осторожно подходил к защите «искусства для искусства», то Григорьев несомненно усиливал «романтическую» сторону его эстетических суждений. Обе эти линии сливались теперь воедино: ведь Боткин был сторонником «золотой середины», он не желал экстремизма ни Дружинина, ни Григорьева.

* * *

Статья Боткина о Фете (1857) — самая крупная из его оригинальных литературно-критических работ. И последняя в то же время. На

ней фактически закончилась публичная деятельность его как литературного критика. В нее он вложил все свои идеи той поры и словно бы всю свою душу. В письме к Тургеневу от 3 января 1857 года он так характеризовал эту статью: «Тебе верно не понравится восторженный тон ее, — да и мне самому противен он, — но я решительно не могу, говоря о поэзии и искусстве, не выйти из обыденного тона. Говоря откровенно, мне самому хотелось дать себе посильный отчет о том, что такое искусство, что такое поэзия? Ответов на это я не находил ни у кого, или находил их в таких сложных построениях, в таких отвлеченностях, что невозможно было схватить предмет в его общечеловеческом виде. Некоторый толчок дан мне был общими идеями Карлейля; из всего этого составилось посильное решение».

В статье Боткин опирался не только на Карлейля: он использовал идеи Шеллинга, Гете, некоторые мысли заимствовал у Дружинина. Начата статья, правда, совсем не по-дружинински: с прославления «практического направления нашего века», которое «поведет за собою и возвышение нравственных потребностей»; «общество человеческое живет и движется только нравственными идеями», а «главным и самым сильным орудием» нравственных идей «служит искусство». После этого можно было ожидать просветительских выводов о преобразующей, активной роли искусства в жизни — и в самом деле, дальше будет речь о том, что искусство входит «в практику нашей жизни, становится действующим ее элементом и часто оказывает несравненно большее и глубочайшее практическое действие, нежели тысячи явлений, по привычке называемых практическими». Здесь действительно Боткин следует, очевидно, по старой привычке, просветительским принципам.

Но больше его интересуют «вечные», «коренные свойства человеческой природы», отраженные в искусстве. Боткин решительно противится «утилитарной теории, которая хочет подчинить искусство служению практическим целям», и противопоставляет ей «теорию свободного творчества», однако он не доходит до утверждения «искусства для искусства»: слишком скомпрометированно-узким был этот термин в условиях общественного подъема, да и не хотел Боткин крайностей, поэтому-то он еще и оговорился специально, что «искусство для искусства» это «весьма сбивчивое понятие».

Боткин не стремится отделить искусство от жизни, наоборот, он всячески подчеркивает природность его, даже физиологическую основу: «Поэтическое чувство принадлежит к природным свойствам как человека, так и народа, условливается его физиологическими особенностями, окружающею его природою, климатом, — словом, всем тем, из чего слагается физический и духовный организм народа». Иными словами, и национальные, и народные черты в искусстве вытекают из самой природы его. Из этой же сути вытекает и индивидуализация в искусстве: «Поэзия, как и природа, стремится индивидуализировать, все вопло-

тить в особенность; она любит подробность, частность не из мелочности, а потому, что для нее, как для природы, частность суть живая организация целого. Поэтому-то поэзия и называется творчеством. Это та же творческая сила природы, только перенесенная в душу человеческую».

Таково теоретическое введение к статье о Фете, введение, в котором частично использованы дружининские идеи, но больше здесь, пожалуй, влияния Ап. Григорьева.

В оценках поэзии Фета Боткин во многом следует за Дружининым, статьей которого о Фете (Библиотека для чтения, 1856, № 5) он заинтересовался вскоре после ее опубликования (см. *Письма к Дружинину*, с. 47).

У нас нет данных, читал ли в эти месяцы Боткин статью Ап. Григорьева о Фете (Отечественные записки, 1850, № 2), пожалуй, самого глубокого истолкователя творчества поэта в русской критике 1850-х годов. Но в свое время он, конечно, прочел ее. Несомненно, изучал ее и Дружинин, который заимствовал у Григорьева многие главные идеи своей статьи. Тезисы Дружинина (взятые у Григорьева): Фет «уясняет нам мимолетные порывы собственных сердец наших»; «в нем не имеется драматизма и ширины воззрения, его миросозерцание самого простого смертного»; стихи Фета, как «музыкальные notturno»; он — поэт «антологической древности», «прелестей природы» и «сельского спокойствия» — будут через несколько месяцев развиты Боткиным. В целом, однако, структура мышления последнего существенно разнится с дружининской, тянется непосредственно к Григорьеву с его пафосом правдивости, искренности, романтичности.

Чуть ли не главная мысль Дружинина в статье о Фете заключается в следующем: Пушкин якобы создает стих «небольшим числом штрихов», для Лермонтова характерна субъективность, а Фет, в отличие от них, «как бы отрешается от своей личности и воссоздает поразившую его картину, не выпуская из нее малейшей подробности». То, что в какой-то степени типично для некоторых «антологических» (т. е. написанных в подражание античным авторам) стихов Фета, Дружинин называет самой специфической особенностью всей его поэзии. Боткин, наоборот, подчеркивая субъективизм Фета и следуя в этом за Григорьевым, отмечает в первую очередь романтическое слияние чувства, «души» поэта с внешним миром и отрывочно-абрисный характер рисунка: «Г-н Фет не старается описывать природу, не вдается в подробности; две, три черты схвачены из общей картины «милого лица», — но всегда такие, которые тотчас передают тон, пробуждаемый ею в душе: душевное ощущение гармонически сливается с природою». И в другом месте: Фет «уловляет не пластическую реальность предмета, а идеальное, мелодическое отражение его в нашем чувстве». Поэтому и читатель, отмечает Боткин, должен для восприятия стихов Фета обладать

«фантазией, легко отделяющейся от практической действительности», и «романтическим расположением духа». Давнишняя тяга Боткина к романтическому субъективизму в этот период стала особенно заметной.

Однако во многом Боткин, аналогично своей оценке Шопена, остается при анализе стихотворений Фета традиционалистом, не понявшим всего нового, внесенного Фетом в историю русской поэзии (это частичное непонимание делили с ним другие единомышленники: и Дружинин, и Тургенев, и даже в какой-то мере Ап. Григорьев). Боткина, как и Дружинина, смущает, что Фет свой поэтический мотив выражает «не только в смутной, запутанной форме, но иногда даже в таком странном наборе образов и сравнений, что читатель решительно имеет право считать всю пьесу за бессмыслицу»; талант автора «более походит на талант импровизатора», «строгое, художественное чувство формы, не допускающее ни одной смутной черты, ни одного неточного слова, ни одного шаткого сравнения, редко посещает его». Как к Шопену Боткин подходит с меркой Бетховена, так теперь он судит о Фете по нормам пушкинской эпохи! Он ценит «сложность» и «неуловимость» у Фета, лишь когда они сочетаются с «яркостью» и «определенностью». Впрочем, яркость, вообще — интенсивность переживания — не в духе Боткина. Поэтому он связывает эти определения только с двумя стихотворениями Фета: «О, долго буду я, в молчанье ночи тайной...» и «Я пришел к тебе с приветом...» В других случаях критик предпочитает говорить о «тихих, глубоких ощущениях», «уединении и молчании», «необыкновенной тишине и спокойствии», «тихом, кротком течении звуков», «бледнеющей постепенности вечерних тонов природы, тихо, незаметно переходящих в ночные тона», «светлых, кротких, наивнорадостных движениях души». Именно эти качества больше всего привлекают Боткина в поэзии Фета.

В этой же связи ратует он за «обыденность» в стихах; черта, уже отмеченная до Боткина и Григорьевым, и Дружининым, особенно тесно и четко вписывается в круг идей нашего критика: он противопоставляет эту обыденность, домашность описаниям «сильных эффектных явлений природы», тем самым сближая ее с импонирующими ему «тишиной» и «спокойствием». Из этой же «тихой, кроткой» обыденности (а не из стремления к объективности!) выводит Боткин тягу Фета к «простодушию чувства», к «первобытному» взгляду на вещи; поэтому так привлекательны для критика его антологические стихи: «Чарующее эхо этой младенческой эпохи человечества до сих пор обаятельно отзывается в нас и всегда будет сладостно человеку, как сладостно ему смутное воспоминание о его младенческих летах». Многие мыслители (в том числе и Маркс) сравнивали интерес людей новой эры к античности с памятью о наивном, чистом, прекрасном детстве. Но никто, пожалуй, так не подчеркивал, как Боткин, *сладостность* этого чувства! В статье о Фете особенно ярко проявилось «гурманское» отношение

критика к искусству. Боткина радует «безотчетное наслаждение жизнью», при созерцании природы он ощущает «сладчайшие струи, заливающие» его «грудь невыразимым блаженством». Поэтому и поэзию Фета он прославляет как «звук светлого, праздничного чувства жизни». Но праздничность, приподнятость создается «в какой-то отрешенности от всех житейских тревог».

Таким образом, Боткин в общем верно определил многие особенности таланта Фета, но его творчество было нарочито возвышено критиком до идеала, до образца.

Статья Боткина оказалась последней публикацией «Современника», развивающей «эстетические» принципы анализа. В последующие месяцы Чернышевский и Добролюбов займут ведущее положение в журнале и подобные публикации станут уже невозможны.

Боткин, однако, не порывал своих связей с журналом, продолжал дружить с Некрасовым и И. И. Панаевым. Погруженный все последующие годы в мир живописи, предполагая создать первое на русском языке пособие по истории мирового изобразительного искусства, он внимательно следил и за деятельностью русских художников.

Характерно, например, пристальное внимание Боткина к деятельности А. А. Иванова. Он познакомился со знаменитым живописцем в Париже в сентябре 1857 года, а затем в зимние месяцы 1857—1858 годов неоднократно встречался с ним в Риме и видел его картину. К идейным исканиям Иванова он отнесся сдержанно. Однако, характеризуя картину «Явление Христа народу» в письме, опубликованном в «Современнике», Боткин, слегка критикуя художника («Иванов не колорист, и не дана ему тайна гармонии красок»), превозносит в ряду других достоинств именно идею: «Но глубина мысли, но характеристика лиц, но правда выражения, но высокое благородство стиля — все эти достоинства картина Иванова имеет в высочайшей степени». Отмечая «духовность» картины, «рафаэлевскую грацию» некоторых фигур, Боткин, однако, главный акцент ставит на жизненном, реалистическом воплощении замысла, соединяя романтическую, идеальную одухотворенность с земным, естественным и временным. В период сложной эволюции Боткина истинной находкой было для него знакомство с гениальной картиной Иванова, сложность и многогранность аспектов которой в какой-то степени соотносилась им с «многоликостью» собственных интересов и концепций.

Василий Петрович, как и его брат Николай (познакомившийся с Ивановым еще в конце 1840-х годов), много помогал художнику советами, книгами и т. д. По возвращении в Петербург в 1858 году, где к тому времени умерла вся его родня, Иванов жил в квартире М. П. Боткина, тогда студента Академии художеств. Лишь скоропостижная смерть художника оборвала эти связи.

После крестьянской реформы 1861 года и особенно после реакции,

наступившей в стране в 1863 году, Боткин почти отказывается от участия в периодике. Лишь в письмах к друзьям иногда проскальзывают глубокие его суждения о современных произведениях, да в начале 1863 года он вдруг отважился и написал живой очерк «Публичные чтения Диккенса в Париже».

Последние годы своей жизни Боткин долго и мучительно умирал. И тем не менее он упорно следил за современной литературой, музыкой. Вернувшись 15 сентября 1869 года в Петербург из-за границы и чувствуя, что его дни сочтены, Боткин снял роскошную квартиру, устраивал музыкальные концерты перед своей постелью и великолепные лукулловы обеды.

Скончался он на рассвете 10 октября 1869 года, не дожив до концерта, назначенного им на утро того же дня.

* * *

Эволюция Боткина — мыслителя и критика была весьма своеобразной. Неожиданным был приход в группу Станкевича — Бакунина — Белинского человека из самых глубин «темного царства», ставшего вскоре на уровень с передовыми умами 40-х годов, неожиданными были и «зигзаги», резкие колебания от демократизма, чуть ли не революционного, к крайнему консерватизму, от утилитаризма к защите «свободного искусства».

Художественное чутье, недюжинный ум, глубокие познания автора обусловили успех его произведений. «Письма об Испании», критические статьи, публицистические очерки написаны умно, тонко, интересно, хорошим (иногда даже чрезмерно гладким) литературным стилем, в котором, впрочем, часто отражались романтическая туманность и либеральная половинчатость: зыбкость, нечеткость фраз, обилие вопросительных предложений и многоточий, часто встречающиеся отрицания или негативные коррективы к предыдущим фразам. Великолепное знание разных видов искусств давало Боткину возможность находить интересные образные сравнения и параллели литературы и музыки, живописи и архитектуры.

Следует отметить также историческое и литературное значение частных писем Боткина; некоторые из них по оригинальности мысли, по неожиданности сопоставлений, по глубине суждений не уступают печатным статьям. Интересно, что многие статьи, в том числе и знаменитый цикл об Испании, вырастали из «конспектов», заключенных в письмах к друзьям и братьям, а некоторые, например очерк об А. Иванове, представляют собой реальные письма, использованные журналистами для публикации. Ценно мнение о боткинских письмах мыслителя, сыгравшего выдающуюся роль в развитии культуры, философии XX века, академика В. И. Вернадского. Еще будучи молодым ученым, он писал Н. Е. Вернадской 30 августа 1892 года: «Дорогой прочел кни-

гу «Анненков и его друзья». Какая масса роится мыслей, сколько интересного в переписке и очерках о Герцене. Самые интересные письма В. Боткина»[1].

Несколько странным на философско-эстетическом фоне статей и писем Боткина выглядят «гастрономические» сравнения. Например, в статье «Об эстетическом значении новой фортепьянной школы» автор говорит, что схоластам не нравилась музыка Шопена, «как, например, испанцам не нравится хорошее провансКое оливное масло: они предпочитают ему свое зеленое и вонючее, к которому привыкли с детства». Боткин очень любил такие гастрономические примеры, особенно в частных письмах. Но именно в этих сравнениях ярко отражена сущность эстетического чувства нашего автора: искусство воспринималось им как личная, чуть ли не физиологическая радость.

Когда Боткину удавалось переплетать эстетический пафос личного наслаждения с серьезными социальными и эстетическими вопросами, он достигал большого успеха, общественного и литературного, но когда во второй половине жизни он стал все заметнее склоняться к «маленькому *я*» (как он выразился в одном из писем к брату Михаилу), его значение как публициста и критика упало настолько, что многие деятели 60-х годов просто забыли о его существовании и П. В. Анненкову в некрологе «Санктпетербургских ведомостей» (13 октября 1869 г.) пришлось напоминать современникам о роли Боткина в истории русской литературы и общественной мысли, разумеется, подчеркивая главным образом его заслуги как человека эпохи Станкевича и Белинского.

Возрождение интереса к его наследию началось с конца XIX века, когда обострилось внимание к радикальным периодам русской истории, когда стали издаваться сочинения и письма Боткина и ни одно серьезное исследование о 40-х—50-х годах уже не обходилось без анализа его воззрений. Еще более интенсивно труды Боткина привлекают внимание наших современников: переиздаются «Письма об Испании» и другие очерки; «Письма об Испании» переведены также на французский (1969) и польский (1983) языки, немало работ в нашей стране и за рубежом посвящено его творчеству. Это вполне естественно: ведь в каждом периоде своей жизни Боткин, благодаря незаурядному таланту и обширной образованности, создавал значительные произведения; историко-культурная ценность большинства из них, особенно критических статей и писем, сохраняется и в наши дни.

Б. Ф. Егоров

---

[1] Страницы автобиографии В. И. Вернадского. М., Наука, 1981, с. 117.


СТАТЬИ



Серапионовы братья. Собрание повестей и сказок. Сочинение Э.-Т.-А. Гофмана. Перевод с немецкого И. Бессомыкина. Москва. В типографии Н. Степанова. 1836. Восемь томов [...].

Порадуйтесь, Гофман не умер! Знаете? тот Гофман, который недавно рассказывал вам о «Недобром госте»[1]; Гофман, с которым так тесно сблизила вас живая, увлекательная повесть о его жизни и сочинениях[2]: он жив! — Смерть его казалась мне всегда сомнительной; недоконченные биографии Крейцера и Кота Мурра тешили меня темною надеждою на продолжение, и вот надежда моя сбылась: Гофман точно не умер. Распустив ложный слух о своей смерти, он потихоньку уехал из Берлина в Россию и, поселившись где-то в отдаленном, безвестном углу обширного царства, стал учиться по-русски. Наконец он выучился, и первое сочинение, которым он подарил нашу литературу, вышло под названием, поставленным в заглавии этой рецензии. Не дивитесь новой *штуке* Гофмана, мало ли *штук* делал он в жизнь свою; чем он не был: и юристом, и декоратором, и журналистом, и стенным живописцем. Отчего же не быть ему русским литератором? Да и что было делать ему в Германии? Когда он вздумал сыграть фарс своей смерти в Берлине, идеальная Тевтония уже начинала соблазняться реальностью: Менцель уже писал[3], и Гейне в университетской аудитории точил на А. В. Шлегеля остроты, которыми осыпает теперь закоснелую идеальность своих любезных немцев[4]. В России Гофман думал найти более пищи для своей фантазии, и точно фантазия его окрепла, возвысилась, растянулась, силясь в восьми томах удержаться на одной идее, но вместе с тем одичала под сумрачным холодом нашего неба и вылилась созданием великим, но ужасающим, томительным, нечеловеческим, в котором с начала до конца каждая фраза обдает вас гробовым холодом. По мере сил, я постараюсь передать вам впечатление этого нового творения Гофмана. По заглавию можно принять эти

восемь томов за перевод на русский язык известного сочинения Гофмана «Серапионовы братья»; но начните читать: с первых страниц мороз пробежит по коже; кажется, те же люди, те же слова, но они смотрят на вас как-то странно, их слова, их движения пугают вас как взгляд «недоброго гостя». Нет, это не перевод: кто же может *так* переводить? Это что-то другое.

Читайте дальше, и вы вникнете в основную мысль нового создания Гофмана, мысль глубокую, но страшную, одну из тех мыслей, от которых волосы седеют в одну ночь. Это мысль о бессилии человека, это какая-то странная судьба, которая в виде дикой русской фразы заковывает всякое светлое чувство, всякую теплую мысль, которыми Гофман так богат, в какие-то безобразные, ледяные формы. Лотарий, Киприан, Сильвестр, *Федор, Викентий* (так пишутся эти имена в русских «Серапионовых братьях»)[5] — все старые знакомцы ваши, но эти добродушные мечтатели, эти острые юмористы стоят перед вами как ряд ледяных статуй, и сквозь шероховатую прозрачность коры их милая улыбка пугает вас, как предсмертная гримаса. О страшно! страшно!

Шутки в сторону: скажите, г. переводчик Гофмана, имели ль вы мысль, которую я приписал воскресшему Гофману? Нет, вы не имели ее, вы отрекаетесь от ней, да и зачем иметь вам такие страшные мысли? Скажите же, по какому праву исказили вы, изуродовали, во второй раз умертвили Теодора? По какому праву потревожили вы прах его? И для чего же? Для того, чтобы сковать ему тесный, удушливый гроб из нетесаной прозы времен Сумарокова, расцвеченной фразеологией г. Галича[6]. Не совестно ли, не грешно ли? Помилуйте! Знаете ли, что значит убить книгу (а вы ведь убили не одну книгу, а целый ряд превосходных созданий)? Слушайте: «Книги вещи не мертвые... хорошая книга — это мысль высокого ума, сосредоточенная в новой форме, переживающей обыкновенную жизнь. Предания веков не заменят утраченной истины, потеря которой может быть пагубна для целых народов. Кто умерщвляет жизнь человека, сосредоточенную в книге, тот совершает более нежели человекоубийство, тот посягает на самый разум в его эфирной сущности... следовательно не на жизнь уже, а на бессмертие». Это говорит Мильтон[7]: поверьте хоть ему, если нам не верите, и раскайтесь.

Впрочем, слова вдохновенного поэта приведены здесь не для вас только, но для всех переводчиков-переделывателей, которые, бог весть по какому праву, искажают, уродуют, обрезывают чужие мысли: пусть прочтут и ужаснутся! Что до вас касается, пожалуйста, не переводите больше Гофмана. Не соблазняйтесь вашим знанием немецкого языка (которое заметно из преступного перевода вашего); этого слишком мало, для того чтобы переводить Гофмана. Если бы даже русский язык был у вас столько русским, как у г. Полевого, столько гибким, как у г. Марлинского, и тогда не соблазняйтесь, и этого слишком мало! Чтоб переводить Гофмана, надо чувствовать так же, как он чувствовал, а для этого надо так же страдать, так же сумасбродить и быть готову так же умереть, как он страдал, сумасбродил и умер. На это вы верно не согласитесь? так не беритесь же переводить Гофмана.

Похоронная песня Иакинфа Маглановича. Слова Пушкина, музыка Лангера. Москва. 1839.

На днях вышла в Москве и получена в Петербурге* музыка на слова Пушкина: «Похоронная песня Иакинфа Маглановича». Музыку написал г. Леопольд Лангер. Хотя положить стихи на музыку не есть еще дело сколько-нибудь важное, особенно в настоящее время, когда развелось у нас такое множество делателей романсов,— но мы потому хотим обратить внимание читателей на песню г. Лангера, что она совершенно отделяется от толпы подобных эфемерных произведений и вполне принадлежит к высокому, художественному роду песен, созданных великим, гениальным Шубертом. Вдвойне дорога для нас эта музыка г. Лангера,— дорога, как воспроизведение стихотворения превосходного и до того сосредоточенного в простодушной, целомудренной красоте своей, что для множества оно осталось едва ли замеченным. Тем большая честь г. Лангеру, что его художественная деятельность умела бессознательно принять в себя эту дивную, целомудренную красоту стихотворения и раскрыть ее пред нами во всей роскошной ее организации.

* У Гольца и Рихтера.

И потому читатели простят нас, если мы остановим их внимание на этой песне и постараемся дать некоторый отчет в том, почему мы ставим ее так высоко, признавая вполне художественным произведением. Конечно, многим покажется странно, что мы хотим много толковать о музыкальной безделке, но мы признаемся, что *такие безделки* считаем гораздо дельнее многих громозвучных опер, наполненных общими или бесцветными местами, нисколько не освежающих, не окропляющих души живою влагою искусства, а только расслабляющих ее утомительною пустотой своей.

Что значит положить стихотворение на музыку? мысль, в нем заключающуюся, выразить в звуках? Но мысль поэтическая заключена в своей форме, в своих художественных образах, без этой формы мысли уже не будет, или мысль будет не та: утратятся ее оттенки, ее природное тело, в котором одном она только жить может; перейдя в другие образы, она должна невольно измениться.

Что же делает музыка?

Не разделяя мысли от ее конкретной формы, она берет *душу* стихотворения, неуловимый эфир его, так сказать, взор его очей, чего ничем выразить нельзя, его букет, тот таинственный огнь, который, заключаясь в самом сердце стихотворения, делает форму его прозрачною.

Не оттого ли иную музыку нельзя отделить от стихотворения, что в ней заключается вся неуловимая, сокровенная душа этого стихотворения: они живут одною жизнию? Это та же мысль, что лежит в глубине стихотворения, но получившая свою первобытную, эфирную форму, из мира слова возвратившаяся в свой природный элемент, которого хранилище есть самая глубочайшая глубина нашего чувства, тот орган нашего бытия, из которого разливается по нашему организму ощущение жизни, которым чувствуем все святое, все таинственное жизни.

Музыка есть благоухание, букет стихотворения; в ней мысль стихотворения снова возвращается в элемент, из которого вытекла она,— в чувство. Музыка есть, так сказать, откровение стихотворения, где все заключенное в нем, все, что мы, наслаждаясь им, *еще предчувствуем* в нем, все, что духовные наши очи провидят в нем как будто в тумане,— все это приходит в ясность в музыке; в ней рельефно выступает то, что уловляется одним безмолвным чувством, чего нельзя выговорить и ничем выразить и что навсегда бы осталось погребенным в глубине души нашей, если б не было музыки, которая исчерпывает весь этот сокровенный

мир чувства и отдает его человеку на свободное созерцание.

Если иногда случается, что музыка бывает лучше своего стихотворения, то не оттого ли это, что поэт облек душу своего стихотворения в мысль и форму, несовершенно соответствующие этой душе, не дал ей соответствующего тела; в музыке же, являясь свободно от своей мысли и формы, она возвращает свою помраченную истину и красоту? Самым разительным примером этому служит песня Бетховена «Wachtelschlag»*[1][...] и много песен Шуберта.

Схватывать эту таинственную душу стихотворения может музыкант только вдохновением (durch eine Intüition**). Всякая музыка, которая не проникла до этого воздушного, неуловимого словом, жизненного тайника стихотворения или приняла в себя только одну внешность его (эффекты и т. п.), не удовлетворяет. Очевидных доказательств нет, как в случае удачи, так и в случае неудачи.— Чувство не доказывает — оно принимает, или отвергает.

Вот что понимаем мы под словами сделать музыку «на стихотворение», и вот чего требуем мы от музыканта. Требования нелегкие, потому что они предполагают в музыканте самостоятельный, сильный талант и глубокий поэтический такт. И тем с большею радостию смотрим мы на песню г. Лангера, что она выполняет все наши требования. Поверхностное рассмотрение ее убедит нас в художественной разумности ее.

Обратимся к стихотворению: характер его — воинственная простота, сосредоточенность, святость и кровность отношений семейных, выговариваемых человеком, в котором могущество их сделалось его природою. Это простой человек, для которого весь мир существует в его семействе; это человек верующий и в смерти падшего в бою со врагом брата видящий его спасение,— и потому бодро и весело со святою, торжественною уверенностию провожающий его словами: «с богом, в дальнюю дорогу!» Он знает, что эта дальняя дорога не страшна, что она приведет его к обители, уготованной падшим за родину,— он уже не заблудится более в излучинах мирской жизни — «путь найдешь ты, слава богу!» Да, для воина смерть брата, падшего в бою, не прискорбна; но привычка к смерти победила только внешнее изъявление скорби, его душа не замерла для чувств братской любви: тихая, но глубокая грусть лежит в этой

* «Крик перепела» (*нем.*).

** посредством интуиции (*нем.*).

душе, хоть он ее ничем не выговаривает, хоть никто из товарищей не заметил бы ее в нем — разве только в одном взоре... В стихотворении грусть эта нигде определенно не выражена; она заключается во внутреннем сердце его — и г. Лангер проник до него, взял его, сокровенную, неуловимую жизнь его одел звуками, и стихотворение роскошно успокоилось в этой одухотворенной одежде.

Для простого семьянина-воина и выражением чувства должна быть самая простая мелодия: над трупом брата некогда думать о мастерстве пения,— напротив, напев его должен быть однообразен: это пение естественного человека, застигнутого печалью вечной разлуки [...],— и послушайте, какое очарование в этой крепкой, в себе сосредоточенной грусти, которую г. Лангер взял в основной колорит своей музыки, и какую необыкновенную нежность придает она резкому, решительному акомпаньеману.

Однообразен и малозвучен, как все, что прямо изливается из простого чувства, как все, что не перешло чрез художественную деятельность, должен быть напев его; только воспоминания и образы, которые непосредственно берет он для выражения своего душевного состояния — только они дают беспрестанно новый колорит этому однообразию и невольно заставляют его переливаться радужными цветами. Так и у г. Лангера: мелодия всей песни — одна; однообразною проходит она чрез все строфы; но вслушайтесь, и вы с трудом откроете это однообразие под переливами, в которых отражаются чувства и воспоминания бодрого воина. Вы заметите светлое, торжествующее одушевление при словах: «но твой сын его убил». Таинственный унисон баса сопровождает поручения брату за могилу. Но мистический мрак исчезает, когда воин обращается в свою бурную и вместе нежную действительность: с какою радостью поручает он сказать, что рана у него уж зажила! какая торжествующая сила в звуках: «я здоров!» Но эта сила разливается в нежность, голос отца при мысли о сыне мгновенно теряет всю упругость, всю воинственную жесткость свою и делается мягким и нежным... Словом, в этой музыке рельефно выступила вся сокровенная организация стихотворения, все переливы чувств, воспоминаний, движений сердца — и вот почему мы отнесли ее к роду бессмертных песен Шуберта и заняли ею внимание читателей.

Кстати скажем здесь, что г. Лангер (один из первых пьянистов и учителей в Москве) написал сонату для фортепьян и скрипки, которая недавно отпечатана в Вене[2] и ско-

ро будет получена в Москве и Петербурге; слышавшие ее отзываются о ней с необыкновенными похвалами; особенно adagio и финал считают истинно вдохновенными созданиями глубоко романтического духа.

Итальянская и германская музыка

Споры между приверженцами [итальянской и] германской музыки начались давно и продолжаются с нетерпимостию и ожесточением. Почитатели германской школы смеются над произведениями Россини, Беллини, Доницетти; любители итальянской музыки от всей души скучают за операми Шпора, Маршнера и других; мелодии самого Моцарта кажутся им сжатыми, не разливающимися, им тесно в них, Вебер сух, на симфонии Бетховена они просто смотрят, как гуси на гром. Итальянец простодушно говорит, что он не понимает немецкой музыки; немец с презрением лишает итальянских maëstri всякого достоинства и значения. Как разрешить этот спор, кому отдать право? Как помирить такие дикие противоречия, такой резкий раскол, вставший в сфере самого близкого душе искусства? Нисколько не имея претензии быть решительными судьями в этом споре, мы предложим здесь только наши мнения, и, признаемся, намерение наше — защитить итальянскую музыку от несправедливых нападок почитателей немецкой школы, указать на существенный характер итальянской музыки, на ее истинное значение и поставить ее на настоящее место в общей сфере этого всемогущего искусства. Итальянские оперы даются во всей Европе — от пламенного Неаполя до глубокомысленного Берлина, и если даются, значит, нравятся, имеют успех, а всякий успех есть доказательство какой-нибудь силы. Потому презрение к итальянской музыке мы ни чему иному не припишем, как односторонности духа и образования, а в наше время подобная односторонность неуместна.

Музыка есть выражение чувства, одного чувства, без участия мысли, прямое проявление жизни души. Мысль, собственно как мысль, как сознание сущего, здесь совершенно не имеет места. Что такое всякая, так называемая музыкальная мысль, как не выражение моментального состояния души? Но так, как есть разница между первою пробудившеюся мыслью в человеке и мыслью спекулятивною, точно так же есть разница между чувством естественным

и чувством одухотворенным, принявшим на себя мировое содержание. Чувство и мысль, в сущности своей составляя единое и целое, в проявлении своем различны, как плод от цвета. Движение, совершаемое мыслью в своей сфере, таково же, как движение, совершаемое чувством в своей. Как есть степени мысли — так есть и степени чувства. Вот точка, с какой должно смотреть на различные школы музыки, и потому итальянская и немецкая школы, будучи обе проявлением чувства, жизни души, различаются в степени, до которой возвысилось это чувство; далее это различие вытекает из различия субстанций народов германского и итальянского.

Итальянская музыка есть проявление чувства, пребывающего в своей естественности, для которого не разверзалось еще царство духа, которому чужды высшие стремления, предощущения вечного и абсолютного чувства, не принявшего в себя мирового содержания... [...] Что такое слабость и чувствительность, расточаемые в итальянской музыке, как не выражение слабости духа, как не бессознательная жалоба чувства, лишенного высшего откровения и потому теснимого внешнею природою, бессильного победить свою естественность, бессознательно чувствующего рабство свое? В итальянской музыке часто более ощущения, нежели истинного чувства: ощущение есть простое действие внешнего мира, чувство же предполагает самостоятельное бытие человека, внутреннюю деятельность его духа и есть проявление его.

Отсутствие всякого идеального, духовного, романтического направления в итальянской музыке показывает уже одно то, что в нее решительно не входит элемент фантастический. Фантастическое есть уже отрешение от непосредственной жизни и переход к другой, высшей. Человек чувствует, что есть что-то вне его вседневной жизни, вне чувственной любви и ее упоений, есть что-то невидимо окружающее его, какой-то другой мир, чуждый его страстям и ощущениям, в котором это тревожное житейское море торжественно колышется в очаровательных берегах, отражая в себе незаходимое солнце духа; словом, он чувствует, что есть какая-то жизнь, не похожая на его вседневную жизнь, есть бытие, отрешившееся от всех этих мятежных страстей, всех наслаждений тела. Человек всегда носит в себе предощущение этого высшего мира: оно в нем, как стремление, как порывание, как предчувствие, наконец, как что-то такое, чего он определить не может, но живо чувст-

вует. Пробужденный от усыпленной жизни природы, он живо принимает в себя бесчисленные явления внутреннего мира; бессильный понять мыслию эти явления, провидя в них нечто, исчезающее от исследования рассудка его, и нечто вне его конечной воли, он только смутно созерцает их. Часто эти таинственные явления духа, господствующие над ним, предстоят ему как нечто грозное, могущественно тяготеющее над его естественностию. Этот переход от непосредственного чувства в сферу духа — есть фантастическое. Фантастическое есть мир чувства, но уже отделившегося от земли, неудовлетворившегося земным бытием, уже возносящегося в царство духа, созерцающего это царство, но еще закрытое от него туманом земли. Стремящееся и еще не укрепленное мыслию, чувство это часто разливается в неопределенное, необъятное, часто более безграничное, нежели бесконечное. Только в том народе проявляется фантастическое, в котором присутствует глубокий могучий дух мысли, потому что глубина мысли слита с глубиною чувства, и народ этот — германцы.

Итальянцы взяли себе на часть земную долю чувства; в них чувство еще раб самого себя, еще не отделилось от своей естественности (Natürlichkeit). Но в этой сфере есть своя бесконечность, и в ней звучат струны, на которые отзовется всякая полная и глубокая душа.

У итальянского композиста сердце горячо, чувство глубоко, сильная, страстная жизнь кипит в нем. Кто, слушая прекрасно спетую итальянскую оперу, не выносил в душе ее мелодий и долго с наслаждением не повторял их? И вместе с тем кто, взяв партитуру итальянской оперы или даже ее переложение на фортепиано, не удивлялся пустоте здесь царствующей, изобилию общих мест, пошлых эффектов, монотонности и однообразию мелодий, бедности и ничтожности оркестрировки, — и вообще безжизненности целого и отсутствию всякого единства?

Это оттого, что естественное чувство, бедное в творчестве, никогда не может создать искусства самостоятельного. Все, до чего оно возвыситься может,— это народная песня. Итальянской музыке необходимо действительное посредство, посредство человеческого голоса, как дополнение того, к чему стремится она,— высказать свое чувство; только в нем она достигает того, что хочет выразить. Будучи выражением человека, заключенного в скорбной юдоли земного бытия, не нося в себе предощущения другой, высшей, просветленной жизни,— итальянская музыка, одна, сама в себе

теряет всякое значение; она неразрывно связана с человеком: он только дает язык этим намекам, этому лепету чувства, ищущего себе выражения, глубокого и пламенного в самом себе, но бедного и несвободного в своем выражении. Отнимите певца у итальянского maëstro, и он потеряется с своей музыкой. Доказательством этому служат чисто инструментальные сочинения итальянцев. Так как итальянская опера не истекает из одной основной мысли, так как она не есть целое, в самом себе заключенное создание, организирующееся в каждом действующем лице, то напрасно было бы искать в ней единства, индивидуальности и отчетливости в характерах; здесь все зависит от расположения духа maëstri, от их произвола; и потому итальянские оперы, не будучи произведениями целостными, не подлежат высшей критике; довольствуйтесь хорошими, милыми мотивами и не ищите больше ничего. Итальянская музыка не может отделиться от пения: пение есть чувственное выражение музыки; духовное ее выражение есть музыка инструментальная, потому что в ней музыка становится самостоятельным искусством, в ней одной достигает дух совершенно свободной деятельности своей: в инструментальной музыке человек вступил в истинно бесконечную сферу.

Итальянская музыка никогда не наполняет человека чувством свободного бытия, в котором дух не скован ни страстию, ни горестью, ни тоскливым, неутомимым порыванием: эта музыка живет между людьми; она не возносит их выше их скорбной земной, чувственной юдоли,— нет, она сама вся сосредоточена в ней; она есть пламенное, живое выражение этой прекрасной, но бедной земли (в тесном смысле), с ее грустию и страстными переливами. Она не возносится к небу, но тяготеет к земле; земля, прекрасная земля ее родина: в ней ее радости, в ней сила ее. И вот в чем заключается очарование итальянской музыки, которым она обаяет всякую страстную душу, всякое непосредственное чувство, всякое сердце, доступное хоть какому-нибудь впечатлению. Это народная песнь пробудившегося чувства, всем общая и доступная. Вот отчего, несмотря на крики знатоков, итальянские оперы даются во всей Европе и находят тысячи страстных любителей. Итальянская музыка есть еще только стремление к истинному искусству, а так как гораздо более стремящихся душ, нежели предчувствующих достижение, то и в этом также заключается сила ее.

Но сколько отзывов пробуждает в душе эта музыка, меланхолическая, пламенная, вся земная, жаждущая упое-

ния с возлюбленною, поцелуев, страстного, прерывистого лепета любви, и вместе полная вздохов, жалоб, грусти! Но ее грусть похожа на воздушный флер, закрывающий грудь девушки: он только увеличивает таинственную прелесть ее. Сквозь страстную грусть итальянской музыки просвечивает упоение неги; эта самая грусть есть только жажда наслаждения; эта прозрачная, легкая тень только усиливает пламя страсти, не знающей предела своим желаниям. Словом — итальянская музыка есть любовь в ее земном, страстном увлекательном явлении. Это трепет сердца, жаждущего чувственной любви и в ней одной обретающего блаженство свое, нега юности, ненасытимая жажда упоения, чувственность, окруженная магическим мерцанием чего-то нежного, чего-то задушевного. Это не любовь, тихо, глубоко пламенеющая в душе и наполняющая ее жаждою небесного, вводящая ее в царство духа, а взрыв, огонь и порох — мгновенно разрушающиеся в пламенном лобзании. Правда, это любовь, но которой самое высшее блаженство — трепетать в страстных восторгах, замирать в бесконечных лобзаниях на груди возлюбленной. Итальянская музыка — дочь яхонтового неба, жгучего солнца, дочь земли, лелеящей человека в сладострастных объятиях своих, и из неисчерпаемой красоты которой он получает ответ на все вопросы бытия. Не дивитесь на неаполитанца, беспечно лежащего всю жизнь свою на берегу голубого моря, на римского мужика, врага всякой работы, в праздности изживающих век свой,— не дивитесь, что эта беспечность и праздность не лишают их гордой осанки, а их мужественные лица такого человеческого, благородного выражения, а напротив придают им какую-то чудную, величавую красоту: это оттого, что прекрасная земля воспитала этих людей; в ее вечно сладостной, упоительной гармонии тонут все вопросы и сомнения пробуждающегося ума; в объятиях радушной, любящей матери своей, в красоте, находит итальянец удовлетворение всей жизни.

Как народная русская песня не может быть никем истинно спета, кроме природного, коренного русского, так и итальянская опера должна быть пета только итальянцами. В ней лежит свой особенный дух, необъяснимый и неуловимый никем, кроме итальянца, и потому едва ли и самые большие таланты других наций (кроме Испании, родной сестры Италии) могут в истинном духе выполнять ее, как того требуют эти простые, льющиеся мелодии, мертвые и пустые для ремесленника, и страстные, увлекательные, если

их поет художник итальянец, доступный одушевлению и вдохновению.

В чем же заключается различие между итальянскою и германскою музыкою?

Так как Бетховен есть полное и совершенное проявление германской музыки, то в рассмотрении характера его созданий и будет заключаться определение этого различия. В музыке Бетховена не одно бесконечное стремление, а проявление абсолютного духа; она есть глагол того мира, в котором блаженство в духе стало достоверностью. Что предощущал Гайдн, к чему стремился Моцарт, то высказал Бетховен, он положил истинное, духовное основание своему великому искусству. Это такой художник, истинное понимание которого дается вдохновением. Все чувства человека, всю бесконечность души его обнял Бетховен. Возвышенность, свобода и глубина, одушевленная торжественность, любовь с ее святою, тихою грустию и трепетным блаженством, [...] стремление к бесконечному и вдохновенное пребывание в нем — вот только что я могу сказать о характере музыки Бетховена, а эти определения не исчерпывают и самого поверхностного взгляда на нее. Его величие уничтожает воображение, и падает перед ним всякое мягкое, сентиментальное чувство, всякая болезненная, бессильная душа; рассудок не в силах следовать за ним, дух и фантазия восстают тогда и возносятся в мир идей, а в этой сфере чувство освобождается от бесконечного, неутолимого стремления, но исполняется сознательным и полным блаженством: в этой музыке царство духа стало действительностию. Божественное величие, вечное торжество победы света над мраком выступает в Бетховене, но человек не только не уничтожается перед лучезарным светом их, напротив, внимая им, он сознает себя причастником этого незаходимого солнца духа, гражданином этого вечно блаженного царства...

Но пусть сам Бетховен говорит о себе; Беттина в одном письме к Гете описывает свое свидание с Бетховеном[1], сколько могу, я передам здесь письмо ее.

«Тебе я признаюсь, что я верю в божественное очарование, которое есть элемент духовной природы, и этим-то очарованием владеет Бетховен в искусстве своем. Все, что ни говорит он о нем — дивная магия, каждая мысль — организация высшего существования; и потому Бетховен чувствует себя творцом нового чувственного основания в духовной жизни. Ты поймешь, что я хочу сказать, и это истина. Кто мог бы заменить нам этот дух? От кого могли бы ожи-

дать подобной? Он свободно создает из себя непредчувствуемое, несотворимое. Что для него весь этот мир, для него, который с восходом солнца уже за священным трудом, который забывает телесную пищу и на потоке вдохновения несется мимо берегов плоской вседневности! Он говорил мне: «Тяжко вздыхаю я, открывая глаза, потому что все, что ни вижу я, все против моих верований, и я поневоле должен презирать мир, не предчувствующий, что музыка выше, нежели вся мудрость и философия. Музыка есть вино, вдохновляющее к внутреннему, неистощимому творчеству, а я Бахус, собирающий для людей это драгоценное вино, приводящий их в вдохновенное опьянение; снова приходя в себя, много уносят они в обыкновенную жизнь свою. Нет у меня ни одного друга; я должен жить один сам с собою, однако ж я знаю, что божественное ко мне ближе, чем к другим в моем искусстве; без страха пребываю я с ним, всегда узнавал я его и понимал; мне не страшно за свою музыку: никакая злая судьба не постигнет ее; кто понимает ее, тот освобождается от всякой тоски, всякого страдания, в которых плещатся все эти люди».

Так говорил мне Бетховен, когда я в первый раз увиделась с ним. Чувство благоговения проникло меня, когда он с дружескою откровенностию говорил со мной, со мной, которая для него совершенно ничтожна. Я даже была удивлена, потому что мне сказали, что он нелюдим и ни с кем не входит в разговор; меня боялись привести к нему; мне должно было одной отыскать его. У него три квартиры, в которых живет он попеременно: одна в деревне, другая в городе, третья на бастионе; здесь нашла я его в третьем этаже. Без доклада вошла я: он сидел за фортепьянами; я сказала свое имя; он был очень приветлив и спросил, не хочу ли я послушать песни, которую он только что сочинил? Резко и отрывисто, так что тоска невольно охватывала слушающего, запел он: «Ты знаешь край, где негой дышет лес?» — «Не правда ли, хорошо?— говорил он в одушевлении.— Превосходно! Еще раз спою»,— и рад был моему радостному одобрению. «Большая часть людей бывают растроганы хорошими местами, да это не художнические натуры: художники огненный народ, они не плачут»,— говорил он; потом еще спел одну из твоих песен, которой музыку сочинил на днях: «Теките, теките, слезы вечной любви» (Trocknet nicht, Thränen der ewigen Liebe). Он пошел провожать меня домой, и дорогой говорил много прекрасного об искусстве, и говорил так громко и так часто останавли-

вался на улице, что надобно было много твердости, чтоб слушать его: он говорил необыкновенно страстно, стремительно и увлекательно, так что я забывалась, что стою с ним на улице. У нас к обеду было много гостей, и все очень удивились, когда увидели его в большом обществе. После обеда сам сел он за фортепьяно и играл долго и чудесно: его гордость как будто возбуждала гений его; в таких волнениях дух творит непостижимое, а руки делают невозможное.

С тех пор каждый день или он приходит ко мне, или я иду к нему. От этого я не бываю в обществах, не хожу в картинные галереи, в театр, даже не была еще на колокольне св. Стефана. «Ну, что вам там смотреть,— сказал мне Бетховен,— я зайду за вами; мы пойдем вечером по Шёнбурнской аллее». Вчера ходила я с ним в одном чудесном саду; дерева были в полном цвету, оранжереи открыты, воздух напоен благоуханием. Бетховен говорил мне: «Стихотворения Гете могущественно действуют на меня не одним только содержанием, но и своим ритмом; я бываю особенно настроен, расположен сочинять чрез этот язык, который, подобно духам, возносит в высшую сферу и уже сам в себе содержит таинство гармонии. Тогда в одушевлении невольно должен я бросать мелодию во все стороны; преследую ее, страстно достигаю, вижу, как улетает она, исчезает в массе разнообразных переливов... Вот с обновленною страстию настигаю ее, схватываю и не могу расстаться с ней: я должен в бурном восторге разливать ее по всем модуляциям; вот наконец овладеваю снова первою музыкальною мыслию, торжествую над ней, смотрю — это целая симфония. Да, музыка есть сочетание духовной жизни с чувственною. Мне хотелось бы с Гете поговорить об этом; не знаю, поймет ли он меня. Мелодия есть чувственная жизнь поэзии. Не превращается ли духовное содержание стихотворения в чувственное ощущение? Не чувствуют ли в песни Миньоны через мелодию всей ее духовной настроенности? И не возбуждает ли это ощущение к новому творчеству? Тогда дух хочет разлиться до безграничной всеобщности, и из одной простой, музыкальной мысли истекает бесконечный источник чувств, которые без того исчезли бы невыразимые. Это гармония, это выговаривается в моих симфониях; тогда живо чувствуешь, что во всем духовном лежит вечное, бесконечное, никогда вполне не охватываемое. Так как во мне есть всегда уверенность в успехе каждого моего произведения, то я чувствую какой-то вечный голод, который, кажется, только что утолясь с послед-

ним ударом литавр, снова начинается. Поговорите с Гете обо мне; скажите ему, он должен слышать мои симфонии; тогда он согласится со мной, что музыка есть единственный, свободный от всякой вещественности путь в высший мир знания, который объемлет всего человека, но человек не в силах овладеть им. Нужен ритм духа, чтобы уловить музыку в ее сущности: она дает предчувствие, небесное знание, и то, что дух чувственно ощущает чрез нее, есть воплощение духовного познания. Хотя и есть души, которые живут ею, так как живут воздухом, но это еще не то, что духом понимать ее: чем больше душа черпает из нее свою чувственную пищу, тем зрелее становится дух к глубочайшему восприятию музыки. Немногие достигают этого; хоть тысячи соединяются браком для любви, но любовь ни разу не открывается этим тысячам, хоть все они занимаются ремеслом любви: так тысячи занимаются музыкой, и однако ж не имеют откровения ее. У ней так же, как в каждом искусстве, лежат в основании высшие идеи нравственного духа; всякое настоящее, истинное создание есть нравственный шаг. Подвергать себя неизменным законам сих высших идей нравственного духа; их силою обуздывать и направлять собственный дух, дабы он проявлял из себя свои откровения,— вот единственная задача искусства. [...]

Знание — как твердо замкнутое семя растения: ему нужна влажная, электрическая почва, чтобы расти, мыслить, выгораживать себя. Музыка есть электрическая почва, в которой дух живет, мыслит, творит. Философия есть осадка ее электрического духа, потребность философии, стремящаяся все основать на едином начале, указуется музыкой. Хотя дух и не владеет тем, что он творит чрез нее, однако ж он блаженствует в этом творчестве, и всякое истинное произведение искусства самостоятельно и независимо, оно могущественнее самого художника, чрез свое проявление возвращается оно к божественному и только тем зависит от человека, что свидетельствует о свершившемся в человеке сознании божественного.

Музыка вводит дух в гармонию. Мысль даже одинокая, отделенная от всего, хранит в себе чувство всех своих родственных связей в духе; так всякая мысль в музыке находится в сокровенном, неразрывном сродстве с полнотою гармонии, есть единое с нею.

Все электрическое возбуждает дух к музыкальному, волнами стремящемуся проявлению.

Я — натура электрическая... Однако ж пора кончить

мою премудрость, в которой я ничего не могу доказать,— не то я пропущу пробу. Напишите обо мне Гете, если вы понимаете меня, дать отчет в том, что я говорил, я решительно не могу и сам готов учиться у Гете».

Я обещала ему, сколько я понимаю, все написать тебе; он повел меня на большую пробу с полным оркестром.

Там видела я, как этот необычайный гений вел свое воинство. О, ни один король не имеют такого сознания своего могущества,— сознания, что всякая сила исходит от него,— как этот Бетховен. Там стоял он тверд и решителен; его движения, его лицо выражали совершенство его создания; он предупреждал всякую ошибку, всякое недоразумение; ни одного произвольного, мимолетного звука, — все величавым присутствием его духа преображалось в разумную деятельность... Можно предсказать, что такой дух в последующих творениях явится всемирным властелином...»

И он явился им.

Шекспир как человек и лирик

His life was gentle, and the elements
So mix'd in him, that nature might stand up
And say to all the world: This was a man.

(Жизнь его была кротка, и стихии так соединились в нем, что природа могла бы встать и сказать целому миру: «Вот был человек!»)

Шекспир, в «Юлии Цезаре»[1]

Все глубочайшее и величайшее духа человеческого исходит из недр таинства, так же, как и физическое существование духа; особенно бывает замечательно, что во внешней жизни людей истинно великих, несмотря на жадные исследования, остается столько неразгаданного, столько пробелов. Так и с Шекспиром. Мы едва в силах уловить в недрах таинств, где скрыта его личность, лишь одни отрывочные, улетучивающиеся черты ее, а многие стороны его духа, его человеческая индивидуальность остаются для нас загадкою. И действительно, создания его дивной творческой силы предстоят словно замурованные в сталь исполинские замки, в которых самое достовернейшее свидетельство их действительного существования нисколько не ослабляет веры в их баснословное происхождение. Не отражение мира, — эти создания сами суть объективные миры, обращаю-

щиеся на своих собственных осях; а дух, сотворивший их, забывая себя в своем преображении, весь преданный своему творчеству, кротко, блаженно взирает на бесконечно разнообразную жизнь своих созданий. Слыханное ли дело: столько поэтических произведений, обнаруживающих такую самостоятельную, неимоверную силу, заключающих в самих себе великие законы своего движения и так совершенно отрешенных от личности творца своего! Кроме гомерических песен и нибелунгов, в литературе всех народов нет ни одного примера в этом роде[2]. Но те поэмы требуют совсем иного взгляда: принадлежа младенческой эпохе человеческого развития, они более относятся к духу целого народа, нежели к поэтическому гению одного человека. Кроме их нельзя указать ни на одно произведение, при котором бы можно было забыть творца его. Есть род критики, как у французов, которая сличает личность поэта с его произведениями и в истории его жизни находит тот или другой мотив его поэтического творчества[3]. В такой критике есть, может быть, своя хорошая сторона, потому что в ближайшем знании собственных обстоятельств и положений поэта, как человека, лежит часто особенная привлекательность, иногда причинность и тайный или явный источник его творчества. Но драмы Шекспира предстоят целым, отдельным миром, за самостоятельно могучею жизнию которого творец совершенно отрицает личность свою.

Мы особенно рады предприятию г. Кетчера,— огромному предприятию — перевести *всего* Шекспира[4]. Перевод мирового поэта является у нас в такое время, когда литература наша находится в таком хаотическом брожении, при самом неопределенном направлении вкусов, понятий, суждений и, главное, при совершенном отсутствии образования, основанного на науке или на изучении великих явлений поэзии и жизни. У нас уж даже есть и так называемые ученые, которые, подобно совам, бессильным выносить дневной свет, принялись кричать, что Запад гниет, что в нем народился антихрист, что нам уже нечему учиться у Запада, что нам надо выдумать свою философию[5]. В этих людях *мракобесие* (впрочем, понятное) дошло до того, что им уже ничего не стоит говорить о том, чего они не понимают и даже не предчувствуют, клеветать на целую философскую систему, о которой они узнали из чужой брошюрки, написанной в духе мистической инквизиции. Но отворотимся от этих нечистых явлений и порадуемся, надеясь, что созерцание духовно-прозрачных, исполненных всей роскоши природы творе-

ний британского поэта, может быть, приведет нашу читающую публику в сознание того, что такое истинная поэзия, истинное искусство.

Для того, чтоб приблизиться к личности Шекспира и его индивидуальности, необходимо узнать его лирические стихотворения, не теряя, однако ж, из вида и драматических его произведений. И в них, как мы уже сказали, заключается его личность; хотя замкнутая и скрытая, она тем не менее пребывает в них. Из каждого создания звучит особенная настроенность духа, подобно органу из замкнутого храма, в котором тихо заключилась субъективность поэта.

Скромная оболочка его тесного гражданского быта скрывала страстно подвижную, пламенно-бурную душу. Шекспир не был тою робкою письменною душою, каким представляет его Тик в своей «Жизни поэтов»[6], для того, чтоб ярче выставить, в противоположности, демонскую одичалость поэтических натур, какие он мастерски изобразил в Грине и Марлове. Эта безграничная жадность Грина к чувственным наслаждениям и дошедшая до демонской искаженности страстность мрачного Марлова, их было не меньше и в груди Шекспира; но над всем этим веял дух кротости и мира. Да, побеждены им, но и глубоко прочувствованы были отчаяние, безумие, смерть — роковые нити, которыми судьба опутывает всегда поэтические натуры; они были вырваны им у мрачных богинь, и он стал властелином всего, что есть ужасного в темной стороне жизни человеческой. Источник страшных волканов страстей, раскрывающихся в его драматических образах, был в нем самом; не одна только кроткая нежность, сладостная тишина, увлекательная веселость,— но и жалкая сторона жизни, мрачно сверкающая в картинах его, были пережиты его собственною душою. Можно почти утвердительно сказать, что поэт, в творимых им объективных образах, не глубже и не выше того прозревает в мире действительности, сколько дает ему его духовное ясновидение и собственный внутренний опыт.

Но могущество воспроизводить сокровенные миры души человеческой исходит к нему не из мрачных туч страстей человеческих, не из муки, в которую он сам погружен. Это могущество возможно только при той тишине духа, какую единственно дает победа над мрачными силами жизни.

Все внутренние страдания, над которыми восторжествовал великий поэт, не выступают бурно из него вместе с его личностью, что видим у большей части поэтов: он сдержал

в самом себе их громадные массы и остался наружно тем же тихим человеком простой гражданской жизни. Никто не видал бессонных ночей, которые проносились над его одинокою головою; ужас, которым фурия жребия человеческого наполняла душу его, эту неимоверную силу духа, закаленного в борьбе с титанами, это торжество победы и роскошное ликование души, какое ниспосылали ему боги, как своему избранному,— кто мог предчувствовать все эти сокровища под кротким образом тихого Вилльяма, которого внешняя жизнь была так же проста и спокойна, как жизнь самых обыкновенных детей привычки и ежедневности? Нельзя приписать случайности, что именно из лучшего времени всей полноты его жизни, из его лет мужества, не осталось никаких следов его внешней жизни; он действительно был простым товарищем актеров, который в беспечной юности своей, по причине разных проделок, бежал из Стратфорда, пристал в Лондоне к странствующей труппе, долгое время делил с нею горькую жизнь и в шуме столицы, где кружилось перед ним и великое и ничтожное, оставался незаметным, размышляющим созерцателем. В таком положении нечего было фантазировать о достижении какой-нибудь суетной цели, нечего было побеждать в себе стремления к блестящему поприщу, которое стеснило бы свободу духовного развития. Почти мальчиком вырвался он из-под тяжелого гнета тесной семейной жизни маленького городка и возмужал среди самого сердца своего народа, в том центре, где смыкались все нервы его духовного организма. Носимый потоком живо движущейся современности, он приобрел свою мудрость жизни, и именно потому, что был самый открытый дух и самое простое, свежее сердце,— стал он мудрейшим человеком своего народа, хотя Бен Джонсон, среди всей славы его, и осмеивал его публично со сцены, как неуча[7]. Против нападок такого рода Шекспир был тих и молчалив; дух его уже переступил за грань легкомыслия и узкой колеи жизни и внутренне сосредоточивался, углубляясь в себя и наслаждаясь видением духов, которым втайне обладала душа его. Лучшие сокровища свои держал он скрытыми под простою, скромною наружностью, подобно тому, кто глубоко наслаждается в тихом уединении. Дух раскрылся в нем в тысячах дивных цветов, а он по-прежнему оставался во внешности совершенно простым, тихим, обыкновенным человеком, не себе приписывая величие свое, но миру, из которого он все брал и которому все его принадлежит. На этом, по внешности ничтожном, в самом се-

бе замкнутом образе Вилльяма лежит какое-то умилительное, трогательное очарование!

Все величие драматической изобразительной силы Шекспира заключается в том, что он глубокомысленную жизнь души своей и индивидуальность свою сдерживает позади явлений действительного мира и дает им говорить самим за себя. Страстный Байрон не больше Шекспира видал тьмы, но мы чувствуем в нем, как ужас часов душевного мрака протекает по нервам его; в пламенной восприемлемости рисует он страсть, его потрясающую, льет ее лирическим потоком и рисует только ночь, потому что не дает взойти над нею утру. Шекспир, напротив, является отрешенным от того, что изображает, даже там, где его собственная душа кажется в опасности потеряться в бесконечных подробностях мрачных и бездонных страстей. И если в созданиях его, мрачное, всепожирающее бедствие увлекает в своем бурном потоке даже и нежные звезды кроткого мира (как Корделия), тогда буря стихает, мрачный жребий, истощенный сам в себе, закрывает страшную пасть свою, и снова водворяется мир. В Байроне беспрестанно слышно клокотание ада, его демон ненасытим; в Шекспире же он виден лишь в пылу борьбы; борьба совершилась — и снова чувствуешь кроткое веяние мира, чувствуешь его даже на могилах, вырытых страстями и преступлением. В этом заключается различие между картинами великих лирических и великих драматических поэтов.

Можно сказать утвердительно, что большая часть шекспировских драм провеяна унылою меланхолиею души. Эта черта всего более может раскрыть нам настроенность духа Шекспира. Драмы эти, создания неисчерпаемого глубокомыслия, разоблачающего мир явлений до костей его, все принадлежат тому периоду его жизни, когда поэт приближался к своим сороковым годам и давно уже был во всем могуществе сил своих. Этот основной характер преобладающего помрачения мира явлений лежит на всех драмах, сочиненных между 1603, когда написал он своего «Гамлета», которого впоследствии пересоздал, и 1614 или 1615 годами, которыми заключилось его поэтическое творчество. К этому же последнему году, по всей вероятности, принадлежит и последний труд поэта, его «Цимбелин», чудесное создание, которое в своем цветистом слиянии истории и вымысла, комедии и трагедии предстоит как бы заключительною гармониею всех его родов.

Равным образом к обозначенному нами периоду, обна-

руживающему совершенно особенную настроенность души поэта, принадлежат и сонеты его*. Они дополняют то, что относительно внутренней настроенности Шекспира невозможно удовлетворительно узнать из его драм, объективно, как бы из себя самих создающихся. Мы разумеем здесь стихотворения его к графу Соутгэмптону, тесно соединенному с ним дружбою. В них говорит он о чувстве приближающейся старости, о зрелости жизни, лишенной свежей прелести юношеского стремления, об однообразной, одинокой тишине своей жизни, о недовольстве своим положением в актерском быту, жалуется на расстояние, полагаемое рождением между им и графом. «Если читатель хочет истинно понять эти сонеты,— говорит в предисловии их немецкий переводчик**, — то не должен читать их отрывочно, но в том порядке, в каком они напечатаны, с начала до конца. Одно уже первое чтение покажет, что не случайность управляла их последовательностию». В них видна не та легкая, игривая, беззаботная фантазия, для которой одно благоухание заменяло цветок, а какая-то унылая тяжелая дума сомнения. Но то, что в лирических излияниях уже чрез одно сообщение дружескому сердцу принимало кроткий, примиряющий колорит,— все это тяготеет страшными массами в целом миросозерцании, которое обнаруживается в драмах последнего периода. Здесь в мрачных картинах, какие развертывает пред нами мир в своем шествии, подавляет нас необычайное величие духа, постепенно завоеванная сила души, которая и самому ужаснейшему дает совершаться, как сообразному с естественным ходом вещей, и среди всеобщего разрушения лишь в самой себе находит ручательство своего непотрясаемого существования. После пересоздания «Гамлета» редко уже являются лирические стихотворения: сжатая форма сонета становится слишком тесною для созерцательного глубокомыслия Шекспира. Одолеваемый потребностию выговорить свое субъективное чувство во внешнем образе, он более прежнего передает великим лицам своих

* Дрек (Drake) относит сонеты к промежутку между 1592 и 1609 годами, между 28 и 45 годами жизни Шекспира. Но здесь невозможно точное определение времени. По настроенности и содержанию многих сонетов почти с достоверностию можно отнести их к тому времени, когда Шекспир написал «Гамлета», но многие из них принадлежат и прежнему периоду его жизни.

** W. Schakespears Sämmtliche Gedichte, im Versmaasse des Originals übersetzt von *Emil Wagner*. Königsb[erg] [Собрание стихотворений В. Шекспира, стихотворным размером подлинника переведенное *Эмилем Вагнером*. Кенигсберг *(нем.)*], 1840.

трагедий то, что наполняет и потрясает его собственную душу в сокровенных глубинах ее. В «Гамлете», «Лире», «Короле Иоанне» и «Тимоне» выговаривает он тяжкие вопросы своей души. «Гамлет» более всех пропитан сердечною кровию самого поэта; это его субъективное лицо. Он отрешается от него неохотно, как бы с грустию, для которой тяжело прощание с милым, родным образом*. То, что здесь является тончайшею остротою мысли, подвергающей своему меланхолическому анализу все, что существует во времени и пространстве, в «Лире» (по времени тотчас следующем за «Гамлетом») выступает как горестное заблуждение. В «Лире» олицетворена случайная, часто возмутительная сторона исторического духа, и поэт мстит ему в образе низверженного величества. Под добродушною остротою бедного дурака скрывается сам поэт и сверкает из этой тесной, жалкой оболочки то утешительным словом, то молниеносными, потрясающими мыслями. Три римские трагедии (написанные одна за другою), по содержанию своему, представляют одну общую картину. В них чувствуешь менее собственной, сердечной крови поэта. Здесь он перенесся в отдаленный древний мир, которого более прохладная температура сама по себе сдерживала страстные разливы души. В «Юлии Цезаре» великий человек, облеченный всею грацией величия, становится жертвою старого времени; но и главе этого движения не сужден жребий восстановить разрушающийся мир. Брут погибает [как] человек, ниспровергающий порядок новой жизни, бессильный при восстановлении старой. В «Кориолане» гибнет человек воинственного эгоизма, самолюбивая субъективность, которая думает переделать пребывающий порядок по своим эгоистическим понятиям, падает в борьбе с субстанциальными силами государства, от собственной, благороднейшей слабости души — нежного удела человеческой природы, не допускающей его стать, может быть, великим историческим деятелем. В римских трагедиях Шекспира лежит не менее грустного чувства, чем в «Гамлете», но здесь оно воплощается в духе поэта, как непобедимая сила характера, взирающая в спокойствии, которое можно принять за холодность, на совершающиеся пред нею мировые процессы. Лишь в величайших гениях войны, как Наполеон, можно видеть такую неколебимость духа, какая обнаруживается здесь в поэтической натуре,

* «Гамлет», в первом своем виде, принадлежит к прежнему периоду; в последнем своем виде, в котором рефлексия Гамлета проступает неистощимым потоком, драма стала в половину длиннее.

высочайшей во всех веках. Во время создания этих драм (с 1607 по 1610) ни одного лирического вздоха не слетело с уст его: скорбь о жребии человеческом кристаллизовалась лишь в тех великих картинах. В «Короле Иоанне» она заговорила горьким сарказмом: устами незаконнорожденного Фолькенбриджа говорит сам поэт. В «Тимоне» снова грозит субъективность поэта, как в «Гамлете», разорвать не столь внешнюю оболочку. Глубокомысленная иппохондрия самовластно царствует здесь, и на все светлые элементы жизни, которыми с такою радостию любил играть поэт, набрасывает ядовитую тень бездонной, унылой меланхолии. Нет здесь ни одного взмаха к светлому полету в ясную сферу: вся полнота жизни вянет под этим грустным созерцанием. Эта скорбная драма души, опустошенной в самой себе, есть мрачная ночь, изредка прорезываемая молниею. Иппохондрия субъективной болезненности, раскрывая свою горькую рану, возвышается здесь до трагического величия, и такое необъятное страдание поэт мог отрешить от своей личности! В «Генрихе VIII» отдал Шекспир народу и двору Елизаветы последнюю радость своего национального одушевления: дух его уже стремился за пределы отечества, к мировому созерцанию. В созданиях его третьей эпохи, которая началась пересозданием «Гамлета», везде проблескивают уже сатирические черты против английской национальности.

Трудно в точности определить, какою степенью поэтической значительности, между современными драматическими писателями, пользовался Шекспир в царствование Елизаветы, хотя достоверно известно, что он не нуждался в деньгах, так что плата, которую получал он за пьесы свои, дала ему наконец возможность удалиться в тишину своего Стратфорда*. Вообще, со смертию Елизаветы уменьшилась

---

* Граф Бодисен (Baudissin), которому в шлегелевском переводе Шекспира[8] принадлежат переводы «Отелло», «Лира», «Мера за меру» и «Много шума из пустого» (Шлегель, кажется, отступил перед бесчисленными трудностями, какие представляют эти пьесы для перевода, или, может быть, потерял уж первую ревность), недавно издал книгу: Ben Jonson und seine Schule, dargestellt und erläutert durch Wolf Grafen von Baudissin [Бен Джонсон и его школа, изображено и объяснено графом В. фон Бодисеном *(нем.)*], 2 части. Сочинение чрезвычайно интересное для знакомства с английским театром. В его хронологическом обзоре истории английского театра находим, между прочим, что сборы Блакфрайерского театра (в 1612) простирались до 660 фунтов стерлингов и разделялись на 20 частей, каждая в 33 фунта стерлингов. Из этого в том году имели: Барбэдж (великий актер того вре-

любовь к театру, а вместе с тем и число театров. Король Иаков любил театральное искусство лишь из тщеславия; он гораздо больше любил процессы ведьм и колдуний и магию, о которой, как известно, сам написал книгу. И хотя роскошь театров увеличилась, но с возрастанием роскоши словно исчезал интерес к чистой поэзии. Французские актрисы сменили простоту прежних представлений; с другой стороны, вместе с искажением истинного вкуса пробуждался фанатизм англиканского духовенства. Распространявшийся дух сухого, прозаического пуританизма долженствовал постепенно разрушать свободный цвет английского искусства. Но поэт, возрастивший этот цвет до его высочайшей красоты, не дожил до совершенного увядания его, хотя еще во время его поэтической деятельности уже пробудился дух стеснения. Так, в 1606 году издано было строгое повеление не употреблять на сцене имени предметов религиозных. Французский посланник жалуется на некоторых актеров за то, что они вывели на сцену историю герцога Бирона. В 1617 году лорд-мэр и альдерманы воспротивились открытию одного нового театра. Лондонские мастеровые, во вторник на страстной неделе, пытались разломать театр Феникс: в этот день они имели привилегию ломать подозрительные дома и уже на театры распространили ревность свою. В 1619 лорд-мэр и альдерманы старались вовсе уничтожить Блакфрайерский театр, а уже в 1642 последовал парламентский акт об уничтожении всех вообще публичных драматических представлений.

Замечательная надпись, которую поэт велел вырезать на могиле своей, достаточно свидетельствует о том, какими мрачными взорами смотрел этот великий дух на угрожавшую будущность. Если кому из читателей случится быть в Англии, просим его побывать в Стратфорде: это только день езды от Лондона[9]. Там ключарь поведет вас по густой липовой аллее на пригорок: влево журчит серебристый Эвон, на холме стоит церковь,— вокруг тихо. Вошед в церковь, пройдите к алтарю: там покоятся кости Шекспира, и вы с удивлением прочтете надпись: «Добрый друг, ради Христа — не тронь праха, здесь положенного. Благословен тот,

---

мени) 4, Флетчер 3, Шекспир 4, Гемминг 2, Кондель 2, Тэлор и Ловин (оба знаменитые актеры, игравшие Гамлета) вместе 3, и 2 остальные — другие. Если положить доходы театра «Глобус» в таком же количестве и прибавить к ним плату за две или за три новые пьесы в год (от 10 до 25 фунтов стерлингов), то выходит, что доходы Шекспира простирались ежегодно до 300 фунтов стерлингов, что, по теперешнему счету, составит до 7 500 руб. асс[игнациями].

кто пощадит этот камень; проклят тот, кто потревожит мои кости». Известно, что пуритане, разрушавшие все подобные памятники в церквах, равно как и все следы, оставленные искусством, отступали назад пред сим заклятием. Но всё же для этого не меньше нужно было как проклятие, и великий поэт, отходя на вечный покой, боялся, что кости его не уцелеют от разлива набожного варварства.

Говоря об этом последнем периоде его поэтической деятельности, в котором жизнь откинула пред ним покрывало с таинственного лица своего, казалось нам особенно важным отдалить все то, что французская беллетристика и немецкая сантиментальность придали этому великому духу. Изнеженная любовь к тишине и миру, увеселяющая себя различными милыми фантазиями, обнаруживающаяся в характере немцев и в их действиях,— по британскому масштабу есть прямая противоположность всякому величию духа. Никогда не успокаивающийся дух есть дух глубочайший; тот, кто чувствует дисгармонию жизни и страдает этим чувством,— если б даже он пребывал и вне просветления и примирения,— благословеннее того, кто старается трусливою рукою как-нибудь прикрыть или замазать немногие стороны и диссонансы жизни и успокаивается в мелких, самодовольных пиетистических[10] мечтаниях.

К третьему же периоду принадлежат «Макбет» и «Отелло» — мрачные картины страсти, удушающей самую себя. В «Макбете» великое сердце дичает от обаяния демонских сил, которые потому только являются ему наяву, что в глубине его собственной природы находится гнездо их. В «Отелло» гибнет глубокий роскошно благородный дух чрез коварную игру, в которой все, что мы называем случаем, тайною, неуловимою злобою, совокупляется в личность одного человека. В Яго представил Шекспир то, что мы равнодушно зовем судьбою. Пред величием шекспировских мыслей нет спасения: мы изнемогаем от них так же, как изнемогаем и от тяжких трагедий мировой истории. В «Отелло» нет никакого примирения, даже нет успокоения; нет и того юмора, который в прежних драмах его шел рядом с разрешающимися процессами страшных сил, озаряя позорище горя своим кратким мерцанием, прохлаждая его горящие раны. Здесь, может быть, необходимо общее созерцание созданий Шекспира, чтоб в духовной личности поэта найти дополнение, которого не достает в самой драме. После «Отелло» написал Шекспир «Зимнюю сказку». Здесь темою также ревность, но уже не чувствуешь демон-

ского присутствия в страсти. Мир любви разрушен, и Гермиона должна, в наказание за легкомысленное небрежение своим милым существом, умереть для людей. Но она отнята у них лишь на время, и снова потом вступает в раскаивающуюся среду их, подобно примиренной и примиряющей Дездемоне, чтоб восстановить разрушенное. Так примиряет здесь вымысел то, в чем погрешила история, но это уже не та игривая веселость комедии, в какой обнаруживалась прежняя светлая настроенность шекспирова духа: над миром, лишь фантастически примиренным, расстилается элегическая грусть, сообщающая меланхолический колорит свой обоим последним актам этой пьесы. Замечательно, что Шекспир, во все продолжение этого третьего периода, не написал ни одной комедии по свободному влечению собственного желания. «Виндзорские проказницы» были первоначально написаны еще прежде 1603 года, хотя Мэлон и относит их к этому году, а переделку их еще к позднейшему времени. Достоверно, что в первоначальном своем виде эта пьеса была представлена в 1599 или в 1600 году. «Taming of the Shrew»* Тик относит к 1606 или 1607 годам. Эта пьеса в таком легком тоне, что даже можно усомниться в подлинности ее шекспировского происхождения. «Троилус и Крессида», по остроумному предположению Тика, есть не более, как пьеса, написанная к случаю, для домашнего театра короля Иакова или для кого-нибудь из знатных придворных. Глубоко занятый древнею жизнию (с 1607 по 1609 год), поэт очень легко мог выполнить желание — представить в пародии тот героический мир древности, который изобразил он в его трагическом разрушении. Эта пьеса, с карикатурным лицом Ферсита, вероятно, была истинным объядением для тучного Джона-Буля старой Англии, но ей недостает, вместе с грациею его прежних комедий, и самодовольной веселости юмора. «Буря» так же была написана к случаю и была представлена вскоре после бракосочетания дочери Иакова с курфирстом Фридрихом Пфальцским и исполнена намеков на этот брак. Идиллический колорит этого чудного создания дышит такою нежною, эфирною чувствительностию, что чувствуешь, как она каждую минуту готова перейти в меланхолию. «Мера за меру» по своему упругому языку и глубокомысленной тяжести содержания почти совершенно выходит из сферы комедии.

Теперь постараемся раскрыть первый и второй периоды

* Укрощение строптивой» (*англ.*).

его поэтического творчества. Для этого мы должны обратиться к его лирическим стихотворениям, которые служат для нас единственною нитью в этом совершенном отсутствии всяких сведений о личной настроенности поэта. Прежде всего представим его себе двадцатилетним юношей, каким он вступил в Лондон; кроме этого, нам должно сообразить его индивидуальный характер, потому что с ним необходимо соединены и мотивы его созданий. На времени его пребывания в Стратфорде лежит много темноты; достоверно, что он занимался скромным ремеслом своего семейства: внутренний гений его долго вел лишь одну растительную жизнь. Легко возбуждавшаяся чувственность имела следствием своим проступок, а проступок этот — слишком раннюю женитьбу на Анне Гэтэуэ (Hathaway), которая была старше его восемью годами. В два года было уже у него трое детей. Но брак этот был без всякого благословения сердца, без всякого духовного оплодотворения. Вилльям не имел никакой способности ни к ремесленной деятельности, ни к почтеннейшему апатическому супружеству, и чтоб найти какое-нибудь развлечение от этого двойного горя, он связался с обществом праздных и буйных гуляк. Как он впоследствии с увлекательною веселостию изобразил любимца своего принца Генриха в обществе разгульной сволочи — Фальстафа, Полиса, Бардольда и им подобных, так сам он в то время жил с отчаянною ватагою, которая, между прочим, и постреливала дичь в близлежавшем парке почтенного сэра Томаса Люси. Сэр Томас был шерифом высшего суда графства и членом парламента; такой человек не мог равнодушно смотреть на проделки буйной ватаги. Молодой Вилльям, обвиненный в воровстве дичи, был пойман и отдан под суд. Тут, в первый раз, посетили его рифмы: он написал балладу, в которой осмеял почтенного господина Томаса, как скаредного, длинноухого осла. После этого процесс, который кончился бы пустым штрафом, принял совсем другой оборот. Сэр Люси повел дело по всей строгости законов, и Вилльям, давно уже скучавший своим душным жребием, измученный бранчивостью и гадким характером жены, может быть, также теснимый долгами — вдруг исчез и очутился в Лондоне. Он пришел туда совершенно без всяких духовных интересов, без сведений, но зато и без сжатого школьного образования, лишь с одною острою, всеиспытующею силою духа, с взглядом, провидевшим самые излучистые движения страстей человеческих: таким вступил он в столицу Англии, где развертывались тогда величайшие си-

лы жизни человеческой. С удивлением увидел он, что мир идет иным шагом: для него было ново видеть, что опорою жизни служили глубокие идеи и интересы. Могучий воинственный дух, блестящая королева на упроченном долгими тревогами престоле, знаменитости, ее окружавшие, сила и энергия характеров, блестящие празднества, тревожная, подвижная толпа, вечно занятая, важная и полная интересов,— все это охватило его с необычайной силой и сделалось моментом его нового рождения. Здесь, при созерцании этого мира, зажегся светильник его духа. Ему надобно было прочувствовать совершающееся пред ним, потому что перед ним было все: отечество, полное могучих сил и величайшей будущности, блистательный трон,— словом, колоссальная жизнь нации, разливавшаяся до отдаленных стран мира — и слитая воедино, в одно тело, в одну душу. Вдохновенное чувство созерцающего юноши стремилось воспроизвести весь этот блеск национальной жизни*. Когда Шекспир пришел в Лондон (в 1586 году, если не ранее), английский театр был уже в полном цвете. Декретами королевы даны были привилегии некоторым театрам; четырнадцать лордов имели свои собственные труппы; жалобы пуритан на возрастающее множество актеров и их язычество оставались без успеха; исторические представления и комедии вытеснили со сцены филистерскую моральность. Джордж Пиль сделан был поэтом города Лондона и написал своего «Давида и Батсебу»; Роберт Грин написал «Бэкона», Марлоу — «Massacre of Paris»** и скоро после «Мальтийских жидов» и «Дидону». На Блакфрайерском театре играли его «Тамерлана». Первые пьесы Шекспира явились на театрах Соутверском и Ньюнктонском — «Король Иоанн» в своем первом виде, три части «Генриха VI», старый «Гамлет», «Тит Андроник», «Ричард III» и «Король Лир» в своем прежнем грубом виде. Поэт уже начал входить в славу (1592). Его приветствуют как «нового феномена»; и между тем, как Спенсер в своих «Слезах Муз» смеется над его неученостью[11], а Роберт Грин ругает его гордою вороною, которая важничает, воображая себя only Shake-scenlin a country***[12] — национальное чувство, торжествовавшее падение Стуартов и гибель армады[13], приветствует поэта, видя

---

* Вероятно, слишком увлеченный национальным чувством, Шекспир так чудовищно исказил лицо Иоанны Д'Арк: единственный упрек, который можно сделать его историческому ясновидению.

** «Парижская резня» (*англ.*).

*** единственным потрясателем сцены в стране (*англ.*).

празднество свое в его одушевлении. Но лично он тогда оставался незаметным; сначала занимая должность callboy, состоявшую в том, чтоб называть зрителям действующие лица, выходившие на сцену, потом сам стал играть некоторые незначительные роли и впоследствии сделался акционером в труппе лорда Чамберлэна.

Этими драмами положен был широкий фундамент его национальной поэзии; талант его явился здесь как бы носителем великих интересов своего народа, которые господствовали над его субъективными порывами: отсюда ясно, почему этот первый период его поэтической деятельности чужд лирики, которая лишь в личном, субъективном чувстве находит свое содержание. На этой прочной основе начал уже сам в себе сооружаться гений его. Резкую определенность исторической характеристики растворил он вечно мечтательною, стремящеюся любовию; и все, что только вымысел лепечет в поэтическом предчувствии, что музыка говорит не выговаривая, что в процессах действительности, в каждом движении духа времени тихо раскрывается, как вечная тайна, и снова опускает мистическую завесу свою,— все это звучит и льется сквозь все создания поэта, то тихим, нежным шепотом, то потоком безграничной страсти. В «Ромео и Юлии» раскрывается мир собственной души его, и быстро одна за другою следуют до 1600 года его романтические комедии и исторические пьесы. Это самый ясный период его художественного творчества. Фантазия и юмор играют всеми роскошнейшими цветами своими; грации и гений светлой и вечно радостной жизни словно спорят со всем, что он являет здесь великого и возвышенного; грандиозность мыслей переполнена роскошеством чувства: ясновидец и пророк в поэте дают чело свое обвивать гроздиями и, упоенные благоуханием любви, созерцают свои великие видения. Здесь нельзя указать ни на отдельные лица, в которых отзывалась бы субъективность поэта; здесь юмор не та будущая молниеносная ирония, которая заставляет содрогаться сердце,— здесь он летит шаля и играя со всем в мире; всюду — разлитая ясность показывает, что душа поэта совершенно обнаружилась в его созданиях.

В этой светлой, лучезарной сфере созданы «Венецианский купец», «Сон в летнюю ночь», «Двенадцатая ночь, или Что угодно». Если в которой-нибудь из этих пьес и является серьезное лицо, как, например, меланхолический Жак (и какое лицо!), оно тотчас же сглаживается всеобщими волнами пенящейся веселости; даже такое трагическое лицо, как

Шейлок, который в последующем периоде поэта поставлен был бы на первом плане трагедии, здесь нисколько не разрывает радужной ткани комедии; веселость сглаживает даже и его, упоенная игрою мечты и жизни.

В этот период и личность Шекспира праздновала скромное торжество свое: эту светлую игру его фантазии нельзя допустить без сладостного довольства всего человека. Мы ничего не знаем в нем о счастливой склонности к какому-либо женскому существу, в которой обыкновенно сосредоточивается все личное счастие человека. Жену свою он совершенно оставил: мы не знаем, видела ли даже Анна Гэтэуэ когда своего супруга в Лондоне. Из отношений этого несчастного брака можно объяснить многое, что в пьесах его вырывается, как нападки на счастие супружеской жизни. Конечно, поэзия и без этого никогда не любила воспевать блаженство супружеской жизни: она любит лишь чудеса цветущей, а не результаты, увы! часто очень прозаические, оплодотворенной любви; и прочное счастие, в котором было отказано Шекспиру как человеку, не могло же требовать от него безусловного обожания как от поэта. Достоверно, что жена его и в последствии времени не поехала за ним в Лондон. Возвратясь за несколько лет до смерти своей в Стратфорд, жил он там с любимицей своей, старшей дочерью Сусанной, бывшею замужем за медиком. В духовном завещании, оставленном им, все имущество, которое было очень небедно, отказал он двум дочерям своим; жене же завещал только их старую, брачную постель — и больше ничего. Горькая ирония. Но причина этому заключалась не столько в добродушном остроумии Шекспира, сколько в жестокости и сварливости характера Анны. Равным образом и включенное в завещание желание, чтоб она по кончине положена была возле него, надобно принять ни за что другое, как за иронию над жребием, им же самим себе выбранным. Ведь должно же было терпеть гробовых червей, почему же было не потерпеть возле себя и жены.

Предметом склонности его, которую не столько можно назвать дружбою, сколько самою искреннею, глубочайшею любовию, был граф Генрих Соутгэмптон. Если в этом сплетении двух жизней, в этом обмене двух душ, из которых каждая теряется, оставленная в одиночестве, заключается собственно вся прелесть любви, то Шекспир любил этого Соутгэмптона и чувствовал к нему такую склонность, какая только условливается очарованием различия полов. Внешнею причиною их сближения, как рассказывает Дрэк в на-

писанной им «Жизни Шекспира», было то, что отчим графа занимал должность государственного казначея, которая поставила его в частые сношения с актерами и театральными поэтами.

Шекспир был тогда незаметным, тихим человеком; из скромности он не выставлял еще имени на своих пьесах, играл небольшие роли и, конечно, по своим прежним обстоятельствам, имел причины к жизни скромной и незаметной. При одушевлении графа (который был девятью годами моложе его) к национальной поэзии, при энтузиазме его к романтике и всякого рода величию пробудилась к нему склонность поэта, обратившаяся скоро в искреннейшую взаимную дружбу, которая лишь увеличивалась с духовным развитием юноши. Соутгэмптон действительно был образцом рыцарства: герой в битве и любви, счастливый сам и умевший счастливить других, исполненный мужественной гордости и женственной кротости. Он был осуществлением всего, что лежало в натуре Шекспира, но не могло вполне развиться в его личности, при тесноте его скромной, ограниченной жизни, и что обнаруживалось лишь в созерцаниях его творческого духа. Соутгэмптон был блестящим внешним отражением духовного образа и субстанции самого поэта; и если справедливо, что в любви мы ощущаем лишь идею и просветление нашей собственной натуры, то поэт наслаждался бессознательно в Соутгэмптоне внешним отражением самого себя, которое было украшено всею роскошью блестящих и быстропреходящих даров света. В сонетах своих он не нарадуется на этот весенний цветок своего духа, потому что в этом цветке раскрылось то, что было замкнуто в его внутреннем гении, вся его внутренняя красота и полнота жизни. Потому-то он так элегически и грустит о быстром увядании этого цветка, и беспрестанно повторяет себе в утешение, что стих его должен быть кузнецом и сковать бессмертие этому Соутгэмптону.

В «Венере и Адонисе», эпическом стихотворении, Шекспир, еще робкий и не совсем сблизившийся с графом, принес первый открытый дар любви своему любимцу. В посвящении «Тарквиния и Лукреции» виден уже тон более короткий. Венера Шекспира есть не более, как чувственная, соблазнительная дама того времени, и мы совершенно согласны с мнением немецкого переводчика этой поэмы. «Венера и Адонис»,— говорит он,— принадлежит к самым первым произведениям юности Шекспира и носит на себе печать жесткой, материальной чувственности. Это нидерландская,

превосходного колорита, картина, на которой рожденная из пены богиня представлена с роскошно цветущим телом и непреодолимо сладострастными формами. Это просто милое рококо, наивный анахронизм, который является почти везде в искусстве того времени. В нем на Олимпе так же живут, как в «старой веселой Англии». Боги любезничают и волочатся точно франты двора Елизаветы. «Венера и Адонис» есть не более, как шалость высокого гения. Тот, кто с такою ненасытимою чувственностию мог представить борьбу пламенеющей, дышащей сладострастием богини с холодным, неопытным Адонисом, он же впоследствии раскрыл пред нами и святые мистерии любви в ее идеальном просветлении и вместе в таком простом человеческом виде».

Впрочем, легко можно предположить, что в неопытном, холодном Адонисе поэт хотел представить своего друга, действительно бывшего в подобном положении. Это было, кажется, единственным обстоятельством такого рода в жизни Соутгэмптона, после которого он сделался ненавистником женщин, и первые семнадцать сонетов Шекспира оплакивают жизнь друга, лишенную любви и ее радостей. Тон и язык этих стихотворений несколько гармонируют с «Венерою и Адонисом», отличаясь иногда от этой поэмы любящим, нежно-грустным колоритом; сладостный, чарующий лепет, каким облиты речи Ромео и Юлии, льется в языке этих сонетов. С тех пор началась между ними самая искренняя дружба, и поэт, беспрестанно то ободряя, то предостерегая своего друга, в самом себе переживал все треволнения его жизни и судьбы, перестрадал их, как свои собственные. Вскоре после Соутгэмптон почувствовал сильную и глубокую склонность к Елизавете Вэрнон, кузине графа Эссекса, сблизился с ним и с тех пор делил переменчивость судьбы его. Будучи начальником корабля, последовал он, волонтером, за генералом своим на Азорские острова. Любовь к битве увлекла его в горячую схватку, в которой он потопил испанский фрегат, за что Эссекс возвел его в кавалеры. Но это не могло отвратить нерасположения королевы от геройского юноши: дуэли, неприятности и разного рода шалости, которые наделал он, будучи еще при дворе, были, кажется, причиною этого нерасположения. В парламенте он был замечательным оратором и горячим защитником интересов народа; между тем вел с друзьями разгульную жизнь, собирал около себя поэтов и художников и, женясь тайно на мисс Вэрнон, почти насмеялся над волею королевы, которая и слышать не хотела об этом браке. С государственным

секретарем Цецилем пробыл он потом некоторое время в Париже, после поехал в Ирландию за графом Эссексом, который сам назначил его начальником кавалерии. Декрет королевы лишил его этого начальства, и он, воротясь в Лондон, вел прежнюю веселую, художническую жизнь, пока, вместе с Эссексом, не был обвинен как соучастник в возмутительных его намерениях. Эссекс, как известно, был обезглавлен, а Соутгэмптон заключен в Тоуэр. Ходатайство пэров и Цециля спасло его от участи Эссекса. Он был освобожден лишь по смерти королевы.

Трудно объяснить, почему шекспировы стихотворения к другу не были напечатаны в царствование Елизаветы, а ходили лишь в рукописи в кругах высшего общества, и вероятно многие из них затерялись. До нас дошло, кроме упомянутых 17, всего 171[14], считая в том числе и его сонеты «Страстного странника» (the Passionate Pilgrim). Мотивы большей части их взяты из жизни Соутгэмптона. Поэт предостерегает, утешает, ободряет, советует, и во всем, даже в словах упрека, веет у него дыхание самой нежнейшей любви. Часто к горю друга приютится и его собственная скорбь, и душевное расстройство, которое в иные часы глубоко волнует великие души, выливается вместе в грустной элегии. Поэт чувствует, что он прирос к этому Соутгэмптону, а друг, в шуме и буре жизни, беспрестанно исчезает из объятий его; Шекспир ропщет на него, грустит и наконец умолкает в печали. Тогда Соутгэмптон снова бросается к нему, и его упрек, что Вилльям уж не любит его, зажигает любовь двойным пламенем. Так раскрывается здесь вся сладостная мука непреодолимой, глубочайшей любви; и все, что в «Ромео и Юлии» выговорено нежного и искреннего, что в комедиях его веет чарующею грациею и полнотою внутреннего чувства, что в них блестит эпиграмматическою тонкостию иронии и раскрывается колоссального, облеченного в форму младенческого играния, все это переливается радужными цветами в сонетах.

С недоумением останавливаемся мы перед 28 сонетами к женскому существу. О многих из них можно допустить мнение некоторых английских критиков, что Шекспир писал их по просьбе других, как между прочим сонет 130, отличающийся тяжеловатостью и принужденностию; но в большей части их разлито столько трепетного, искреннего чувства, что поэт не иначе мог написать их, как от самого себя. Неизвестно, кто была эта женщина; впрочем, розыскание не представляет особенного интереса, тем более что любовь

поэта является здесь вовсе не чистым, возвышенным пламенем и предмет склонности его во многих отношениях весьма подозрительной нравственности. Мы предоставляем добродушным моралистам доказывать, что подобная склонность и ее выражение недостойны великого поэта, и сожалеть о свободно страстной натуре его. В первом из этих 28 сонетов (127 от начала) воспевает он сверкающие глаза, смуглую грудь, черные кудри и благоухающее дыхание своей милой; 128-й и особенно 129-й проникнуты всею нежностию стремления самого искреннего чувства; меланхолический тон еще больше увеличивает прелесть его. В последующих примешивается и жажда чувственных наслаждений; 133-й сонет заставляет думать, что друг его Соутгэмптон сам находится в подобном положении; 143-й показывает его милую весьма подозрительною красотою.

I have sworn thee fair, and thought thee bright,
Who art as black as hell, as dark as night.[15]

В 145-м видно глубоко тревожное состояние духа; пробуждаются демонские силы, и вас охватывает тяжелая тоска, которая въедается в сердце, еще ядовитое от раздражительной остроты поэта, и хотя в 147-м слова «любовь так молода, что не может знать, что такое совесть» (Love is too young to know what conscience is) на минуту как бы веют успокоением, но бессильны снова возвратить нас к кроткому ощущению. Чувства поэта сильнее и сильнее кружатся в пламенных переливах, в которых горит не столько любви, сколько сладострастной ненависти. Из 137-го и 140-го ясно видно, что сознание не покидает души поэта; но, несмотря на это, разорванная неопределенность выражения, обнаруживающаяся в большей части сонетов, принадлежащих к этой категории, доказывает мрачную запутанность чувств. Это, как кажется, была связь без определенности в чувстве, без спокойствия в наслаждении, без гармонии в телесных и духовных желаниях. В 140-м внутренняя дисгармония доходит до какого-то мрачного пафоса:

Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still;
The better angel is a man right fair,
The worser spirit a woman, colour'd ill.
To win me soon to hell, my female evil
Tempteth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil,
Wooing his purity with her foul pride.
And whether that my angel be turn'd fiend
Suspect I may, yet not directly tell;

But being both from me, both to each friend,
I guess one angel in another's hell.
Yet this shall I ne'er know, but live in doubt,
Till by bad angel fire my good one out[16].

Чтоб не оставить в душе читателей никакого тяжелого чувства, мы заключим взгляд на личность Шекспира одним из сонетов его к Соутгэмптону[17]; в переводе мы не в силах передать и самого бледного отражения всей сердечной, меланхолической простоты подлинника:

«Когда меня не будет, пусть печаль твоя ко мне продлится не долее унылого звука похоронного колокола, который возвестит свету, что я отошел от этого пошлого света к червям. И если ты когда-нибудь прочтешь эти строки, не вспоминай о руке, написавшей их: я так люблю тебя, что хочу лучше, чтоб ты вовсе забыл меня, нежели чтоб воспоминание обо мне тебя печалило. О, если взглянешь ты на эти строки,— когда я, может быть, уже смешаюсь с прахом,— пусть они даже не припоминают тебе моего имени, и пусть вместе с моею жизнию исчезнет любовь твоя; не то умный свет увидит твои слезы и насмеется над тобою,— а меня уже не будет!»

Мы считали это изложение жизни и индивидуальности Шекспира не лишним для читателей, потому что, предполагая, по возможности, посвящать отдельный разбор произведениям Шекспира, как они вполне появятся в переводе г. Кетчера, мы желали первоначально ввести читателей наших в общее созерцание этого мирообъемлющего поэта. При рассматривании же его созданий мы отрешимся от его личности и должны совершенно изменить точку воззрения. Здесь занимал нас Шекспир как человек, его взгляд на мир, внутренняя настроенность души его, его судьба и так сказать разыскание его личности в его созданиях. Вступив же в сферу самих созданий, мы должны совершенно отрешиться от такой психологической точки, ибо каждое шекспировское создание есть отдельный, замкнутый в себе мир, живущий своею идеею, лежащею в глубине его, которая имеет оправдание и доказательство в самой себе, а не в личности и обстоятельствах поэта. В сфере критики не в том дело, что было причиною того или другого произведения, но в том, чтоб произведение было истинно в самом себе, в идее и форме этой идеи, и раскрывало бы собою в частном явлении общечеловеческое. И тем значительнее, прочнее действие художественного произведения, чем более оно в определенном, временном или историческом событии, раскрывает

действие вечных законов, на которых зиждется мир. В индивидуальной определенности характеров, в представлении какого-либо действия или события оно обнаруживает вместе великий глагол общей, всеобъемлющей истины. И если мы, не мудрствуя *лукаво*, с чистым, искренним чувством углубимся в художественное создание, то всегда почувствуем в нем нравственную идею, которая подкрепляет нас в противоречиях жизни, указуя на высшее примирение. Но чем ближе задача поэта подходит к нравственному учению и соединяется с ним, чем более хочет он *научить* уважать нравственность, тем дальше отходит его произведение от искусства, которое пребывает само в себе и для себя, не заботясь об улучшении людей, и, как цветок, хочет радовать их только самим собою, своим душевным образом. Истинно художественные создания хотя и принадлежат известному веку и народу, как наприм[ер], творения Шекспира, но вместе с тем они пребывают вне известной цивилизации, как бы уничтожают собою время, принадлежа всем векам и призывая равно всех людей к вечному наслаждению собою. Такие произведения абсолютно выполняют собою требования, налагаемые идеею искусства, являя собою образы, в которых бесконечная мысль приняла чувственную форму. Созерцая их, критика должна не разбирать отдельные места, похваляя или порицая, а открыть и понять идею, в них присутствующую и обнаружившуюся в чувственное, тожественное себе явление.

Но такая критика принадлежит к философии искусства и требует, кроме глубочайшего изучения данного художественного произведения, предварительного обширного философского образования. В самой Германии (во Франции еще не понимают ее) она явилась лишь в недавнее время и до сих пор представляет немного имен. По глубокой проницательности, превосходному изложению и возвышенности созерцания первое место из них занимает Рётшер, которого одушевленную философскую критику «Короля Лира» Шекспира, может быть, прочтут читатели «Отечественных записок» в этом журнале[18].

Выставка Императорской Санкт-Петербургской академии художеств в 1842 году

Выставки картин в последнее время показывают, что в Европе живопись возрождается к сильной, деятельной жизни. С каждым годом число выставляемых картин увеличивается* и усиливается устремленное на них внимание общества. Все это заставляет нас бросить взгляд на современное движение живописи. Движение это слагается преимущественно из двух элементов: романтического и исторического. Романтическое направление — представителем которого Овербек, Корнелиус и вообще мюнхенская школа — живет в средних веках, питается духом их и, обаянное их идеалами, думает, что они и для нового времени имеют такое же значение. Она необходимо дошла до аскетического характера и избрала образцами своими художников XIV и XV веков. В историческом направлении, которое было чуждо искусству XVI и XVII веков, можно уже провидеть осуществляющийся дух нового времени, для которого история сделалась не занятием из прихоти и любопытства, но необходимым, кровным знанием, знанием самого себя, своего значения и развития. При всем том, чувство истории, как высшей книги человечества, — в живописи доселе отражается по большей части самым наивным и бессознательным образом. Внимание исторической живописи обращает на себя один лишь какой-нибудь отдельный факт, какое-нибудь частное событие и весьма, весьма редко дух, выражаемый этим событием. Она мало обращает внимание на выбор тех фактов, в которых осуществляется живой дух времени.

Когда мюнхенская школа выступала впервые с своими произведениями[1] — сколько энтузиазма, сколько надежд возбудила она в тех, которые, видя оцепеневшую жизнь искусства, думали, что возрождение может возникнуть из прожитой эпохи человечества! Эти романтики ошибались: они не умели понять, что идеалы средних веков не могут уже удовлетворять современное человечество, ибо в продолжении 400 лет оно многое узнало, о многом размыслило, многое поняло из того, что для средних веков казалось вечною тайною. И мудрено ли, что эта новая жизнь, это возрожде-

---

* Так, на нынешней сентябрьской выставке в Кельне было более 400 картин.

ние, какого надеялись от романтической школы, нисколько не оправдалось, и теперь никто ничего уже не ждет от нее? Что же касается до исторической школы[2], то хотя она и составляет истинную почву, на которой возрастет новое искусство, но до сих пор что же представляет она? Редкую даровитость между натянутою бездарностию и мелочностию, бесконечную дробность, части которой не соединены никакою внутреннею связью: словом, нет в ней великого чувства, великого стремления, которые соединяли бы таланты при всем их разнообразии. Посмотрите — есть ли нынче какая-нибудь симпатия между художниками и народом? Они чужды друг другу, и нет одному дела до другого. Причин такого положения живописи много, и всего более эти причины заключаются в настоящем положении европейского переходного, разбитого общества, которое в настоящем устройстве своем не может дать кисти новой, действительной жизни.

Но здесь не место говорить о печальном состоянии современного общества, и потому прямо обратимся к живописи и укажем на зло, от которого всего более страждет молодое поколение при самом вступлении своем на поприще искусства. Посмотрите со вниманием на предметы, избираемые художниками: не поражает ли вас одно — всеобщая, совершенная неуверенность и шаткость в выборе этих предметов? Придумывая и рассчитывая, стоит ныне художник перед полотном своим, не зная, что бы такое написать ему, и с грустию думает, что живопись умерла и не воскреснет более. Но художники не хотят понять, что если в их прошедшем, к которому стремится их фантазия, процветала великая художественная жизнь, то причина этого заключалась в том обстоятельстве, что все искусства того времени черпали из единого, общего источника — и этот источник был не что другое, как сущность народного духа. Искусство представляло то, что присущно жило во всех сердцах, в чем каждое чувство искало себе опоры и истины. Искусство находило себя в духе народа, и народ с своей стороны находил себя в искусстве. Так, в древности грек ваял богов и героев,— а что же другое были эти боги и герои, как не просветленные образы нравственных и чувственных сил эллинов? Итальянец и немец средних веков ваяли и рисовали предметы религиозные, и эти предметы были для них только магическим отражением их же собственной задушевной жизни, отражением, которому вполне предавалось их сознание. Потом, видите вы, как искусство начинает

постепенно возвращаться к античным предметам и формам,— наступает изучение древнего мира. На чем же основывался этот возврат? На том, что в ясной, светлой чувственности древнего, мифологического мира искусство искало образов, соответствующих свежему мирскому чувству, тому радостному наслаждению жизнию, которое начали наконец ощущать народы, пережившие эпоху аскетического, сурового духа. Посмотрите, как наивно, произвольно и вместе с каким страстным увлечением распоряжалась живопись древностию в XVI и XVII веках. И при всем том, в этих увлекательных, простодушных искажениях прошедшего светлого мира было несравненно более внутреннего разумения, теплоты чувства, нежели в нашем ученом веке. Заметьте, однако ж, что здесь античность явилась только как отражение чувства, ощутившего упоение земной жизни; не было дела до ее истинного значения, и она необходимо была искажена, потому что в искусстве во всей истине могут являться только дух века и народа. Таким образом, следуя более и более мирскому направлению, искусство,— в нидерландской школе,— впервые вступило на почву действительной жизни. Нидерландец писал в своих картинах разгул народа, его битвы за независимость, его спокойную, мещанскую жизнь, и опять все это было не что другое, как отражение рассудительного, достаточного быта его народа. Словом, где только процветало искусство, корень его всегда был в духе народа, и из него черпало искусство предметы для своего содержания.

Что же теперь пишет современное искусство? Оно пишет все, что угодно. Греческих богов и мадонн, героев и мужиков, точно так же, как строит в стиле греческом, византийском, готическом, à la renaissance*, только не в стиле, который был бы его собственным. Мы пишем все и всех, мы господа везде и нигде. В современном искусстве видно полное отсутствие одного хоть какого-нибудь преобладающего направления. Исполненный мукою выбора и недоумения, перебирает художник нашего времени все предметы, служившие содержанием искусству минувших веков, не зная, на чем остановиться. Вот главный характер нашего новейшего искусства!.. А в цветущие периоды его разве затруднялись вопросом: что бы такое представить? Нет, художник имел сокровищницу в духе своего народа,— другой не знали; в ней заключалась симпатическая связь наро-

---

* в духе ренессанса *(фр.)*.

да с художником,— и ему стоило только черпать из этой сокровищницы. Наше искусство не имеет корня; оно без почвы и опоры колеблется в воздухе, потому что предметы, служившие высшим содержанием для прежнего искусства, теперь не имеют уже прежнего абсолютного единства с народным сознанием... Да, новое искусство без отчизны; оно скиталец, который питается от всякой трапезы, и у которого ничто не лежит глубоко к сердцу, который ни к чему кровно не привязан.

Но мы весьма далеки от того, чтоб вину всего этого приписывать одному искусству. Нет, если б время представляло в себе почву разработанную и уготованную, искусство не замедлило бы укорениться в ней. Вина всего этого заключается в самом времени. Наше время не имеет настоящего: у него только прошедшее и будущее. Оно стремится к новым формам жизни, и как скоро выработает эти формы, тогда и искусство найдет данное и положительное для своего содержания. Опять явятся формы, в которые легко и свободно облекутся высшие идеалы художника; опять явятся герои, в созерцании которых человечество станет возвышаться духом и питаться святыми и благороднейшими думами. Но теперь, когда старое содержание выжито, а нового не дано еще, что же остается делать жаждущему искусству в наше критическое время? Спокойно сидеть сложа руки оно не может, да и не должно... Что же? Искать, пробавляться минувшим содержанием и не быть нигде у себя дома.

Однако ж неужели в самом деле не остается ничего другого? Неужели наше время не имеет никакой субстанции, наше сознание никакого корня,— неужели наша воля не имеет никакого пафоса? Нет, все это имеют они, но это пафос будущего. Нет, мы не мертвы, но пребываем еще в коре прошедшего и только лишь начинаем мало-помалу пробивать эту кору. Конечно, такое состояние всего невыгоднее для искусства. Но художник с настоящим, истинным тактом едва ли может обращаться к содержанию прежнего искусства и в предметах его черпать свои вдохновения.

Что же, однако, остается, если все, служившее содержанием прошедшему искусству, уже не соответствует потребностям современного развития. Остается то, чему начало видим мы в упомянутой нами исторической живописи, явившейся лишь в наше время. Остается то, из чего само время почерпает высокие уроки для будущего — остается история. Да, история становится пищею современного разви-

тия — история в ее истинном, человечественном значении. Сверх этого остается еще сознание, что мы сами живем в великом критическом моменте истории, в том моменте, когда доселе замкнутая душа народной жизни начинает наконец проявляться в столь важном и высоком виде. Вот наш пафос, вот тот образ, в каком предстоит теперь нам бесконечное. Пусть же искусство последует призванию современному; пусть оно пишет богов, но богов наших, т. е. духов истории. Тогда оно будет возбуждать не холодное удивление одних знатоков, не отсталые похвалы запоздалых поклонников средних веков, но будет потрясать сердца своего народа и не будет странником, чужеземцем.

Неужели искусство в самом деле было мертво в этот период своего упадка; неужели, отрешаясь от прежних идеалов своих, оно цепенело в летаргическом бездействии? Нет, и здесь-то мы видим живительное начало его нового периода: оно приготовляло материал для будущих своих созданий, оно приготовляло общество для оценки своего грядущего творчества. Что значат эти бесчисленные гравюры и литографии, как не воспитание в народе чувства изящного, без которого невозможно разумение высоких созданий искусства? Иные в этом видят профанацию искусства; мы же, напротив, видим в этом практическое проявление его любящей, симпатической сущности, его истинной гуманности, которая хочет доставлять наслаждение не одним лишь богатым, но и бедным и отдаленным от его галерей и музеев. Об этом так называемом застое искусства прекрасно говорит Гоголь в статье своей о «Помпее» Брюллова[3], и мы пользуемся случаем напомнить читателям об этой статье, как кажется, многими неоцененной по достоинству*.

«Если конец XVIII столетия и начало XIX ничего не произвели полного и колоссального в живописи, зато они много разработали ее части. Она распалась на бесчисленные атомы и части. Каждый из этих атомов развит и постигнут несравненно глубже, нежели в прежние времена. Заметили такие тайные явления, каких прежде никто не подозревал. Вся та природа, которую чаще видит человек, которая его окружает и живет с ним, вся эта видимая природа, вся эта мелочь, которою пренебрегали великие художники,— достигли изумительной истины и совершенства. Все наперерыв старались заметить тот живой колорит, которым

* Арабески, ч. II.

дышит природа. Все тайное в ее лоне, весь этот немой язык пейзажа подмечены, или, лучше сказать, украдены, вырваны из самой природы; хотя все это украдено отрывками, хотя все произведения этого века похожи более на опыты, или, лучше сказать, на записки, материалы, свежие мысли, которые наскоро вносит путешественник в свою книгу с тем, чтобы не позабыть их и чтоб составить из них после нечто целое. Живопись раздробилась на низшие, ограниченные ступени: гравировка, литография и многие мелкие явления были с жадностию разработываемы в частях. Этим обязаны мы XIX веку. Колорит, употребляемый XIX веком, показывает великий шаг в знании природы. Взгляните на эти беспрестанно появляющиеся отрывки, перспективы, пейзажи, которые решительно в XIX веке определили слияние человека с окружающею природою. Как в них делится и выходит окинутая мраком и освещенная светом перспектива строений! Как сквозит освещенная вода, как дышит она в сумраке ветвей! Как ярко и знойно уходит прекрасное небо и оставляет предмет перед самыми глазами зрителя; какое смелое, какое дерзкое употребление теней там, где прежде вовсе их не подозревали! И вместе, при всей этой резкости, какая роскошная нежность, какая подмечена тайная музыка в предметах обыкновенных, бесчувственных. Но что сильнее постигнуто в наше время, так это освещение. Освещение придает такую силу и можно сказать единство всем нашим твореньям, что они, не имея слишком глубокого достоинства, показывающего гений, необыкновенно приятны для глаз. Они общим выражением своим не могут не поразить, хотя, внимательно рассматривая, иногда увидишь в творце их необширное познание искусства.

Возьмите все беспрестанно являющиеся гравюры, эти отпрыски яркого таланта, в которых дышит и веет природа так, что они кажутся как будто оцвечены колоритом. В них заря так тонко светлеет на небе, что, всматриваясь, кажется, видишь алый отблеск вечера; деревья, облитые сиянием солнца, как будто покрыты тонкою пылью; в них яркая белизна сладостно сверкает в самом глубоком мраке тени. Рассматривая их, кажется, боишься дохнуть на них. Весь этот эффект, который разлит в природе, который происходит от сражения света с тенью, весь этот эффект сделался целию и стремлением всех наших артистов. Можно сказать, что XIX век есть век эффектов. Всякий, от первого до последнего, торопится произвесть эффект, начиная от поэ-

та до кондитера, так что эти эффекты, право, уже надоедают, и, может быть, XIX век, по странной причуде своей, наконец обратится ко всему безэффектному. Впрочем, можно сказать, что эффекты более всего выгодны в живописи и вообще во всем том, что видим нашими глазами. Там, если они будут ложны и неуместны, то их ложность и неуместность тотчас видна всякому. Но в произведениях, подверженных духовному оку, совершенно другое дело. Там они, если ложны, то вредны тем, что распространяют ложь, потому что простодушная толпа без рассуждения кидается на блестящее. В руках истинного таланта они верны и превращают человека в исполина, но когда они в руках поддельного таланта, то для истинного понимателя они отвратительны, как отвратителен карло, одетый в платье великана, как отвратителен подлый человек, пользующийся незаслуженным знаком отличия. Но все это, однако ж, не относится к нашему делу.

Должно признаться, что в общей массе стремление к эффектам более полезно, нежели вредно: оно более двигает вперед, нежели назад, и даже в последнее время подвинуло все к усовершенствованию. Желая произвести эффект, многие стали рассматривать предмет свой, сильнее напрягать умственные способности. И если верный эффект оказывался большею частию только в мелком, то этому виною безлюдие крупных гениев, а не огромное раздробление жизни и познаний, которым обыкновенно приписывают. Притом, стремление к эффектам обделало многие части чрезвычайно удовлетворительно и резкою своею очевидностию сделало их доступными для всех. Не помню, кто-то сказал, что в XIX веке невозможно появление гения всемирного, обнявшего бы в себе всю жизнь XIX века. Это совершенно несправедливо, и такая мысль исполнена безнадежности и отзывается каким-то малодушием. Напротив, никогда полет гения не будет так ярок, как в нынешние времена. Никогда не были для него так хорошо приготовлены материалы, как в XIX веке. И его шаги уже верно будут исполинскими и видимы всеми от мала до велика».

Так, и да убедятся художники, что гений искусства не умер, но только оставил прежнюю почву свою, и что печальная участь ожидает тех, которые силятся привести его к прежнему; да убедятся, что для истинного великого, векового, нужно не одно только техническое образование, но и симпатия художника с духом, живущим в современном ему мире. Что дало живописи итальянской такую разитель-

ную, трогательную истину в изображении человеческого чувства? Не то ли, что художники изображали жившее в сердцах всех людей,— те божественные, просветленные человеческие образы, в деяниях и страданиях которых созерцал современный век свою высшую истину, весь идеал жизни. Средние века не умели иначе объяснять себе драму и смысл истории; высшие, в них же присущие нравственные силы жизни переносили они, в чудных, светлых видениях, в идеальное пространство неба; земля была для них юдолью, обреченною скорби и страданию, и высшим блаженством ее было — таять в тоске бесконечного стремления к тем светлым образам, кротко и блаженно взиравшим на нее с облаков. Художник был так же полон этим созерцанием, как народ. Каждый понимал, каждый чувствовал его картины, и словом,— истинная жизнь искусства может быть только там, где народ, *неученый* народ наслаждается созданием художника как своею собственностию, как *своим* миром, в который воплощен, *чрез* художника, дух, живущий в народе. Потому-то некогда художники, проникнутые полнотою современного им духа, в полном созвучии с народом, понимающим только искренние, симпатические с ним создания, и могли найти те величавые формы для духовных созерцаний своего века, могли создать те бессмертные образы, которые называем мы теперь высоким стилем.

Такова плодоносная истина, раскрывающаяся нам в истории живописи Италии, которой развитие в средних веках совершенно соответствовало сущности ее искусства. Мы знаем, что многие привыкли выводить из этого результаты противоположные, утверждая, что и современное искусство должно писать те же предметы, в которых так велики были итальянцы. Нет, тогда бы искусству должно было отвергнуться от всего развития, выстраданного с тех пор человечеством; нет, оно должно подражать итальянцам в том только, чтоб, подобно им, черпать свое содержание из живого современного духа эпохи и народа.

Просим извинения у читателя за это, может быть, и ненужное для них вступление к отчету о нынешней выставке Санктпетербургской академии художеств. Нам казалось нелишним, при этом случае, поговорить о том, как смотрим мы на живопись вообще, а вместе с тем хотелось ответить на безотчетные жалобы тех, которые, указывая на современный упадок этого искусства, лишь в подражании прошедшей эпохе его видят его возрождение. Но мы весьма далеки от того, чтоб все эти мнения прикладывать к рус-

ской живописи: ибо ее положение и значение совершенно своеобразны и не имеют ничего общего с развитием этого искусства в Европе. Как все духовное и общечеловеческое, живопись вдруг перенесена была на русскую почву тем же великим Петром, который творил все с верою в русскую натуру. И вера эта не обманула его: едва прошел один век, как Россия создала художника, стоящего теперь во главе современной живописи, — нашего Брюллова. Нам заметят, может быть, что творчество Брюллова не вытекает из духа русского народа? Но гордость нашу составляет то, что явление его доказывает глубину и могущество русской субстанции, которая имеет силу создавать из себя таких гениальных художников.

Нельзя не пожалеть, что нынешняя выставка не дает нам понятия о деятельности большей части русских художников, живущих в Италии, картины которых не поспели к выставке. Поэтому нам нет средств вывести никакого положительного результата о современном общем характере русской школы. Да и кроме того, нас затрудняет вопрос: все ли выставленные картины принадлежат русским художникам? Каждая наша выставка особенно важна, потому что она есть живое свидетельство деятельности русской кисти. Поэтому мы не можем не заметить, что ни в «Указателе» выставки, ни в расстановке картин посетителям не дано никакой возможности знать, какая картина есть произведение русского художника, какая писана иностранцем, не принадлежащим ни России, ни Академии: так, морской вид Гюдена стоит рядом с картиной Басина, мадонна Бруни с мадонной Энгра и т. д. И у русских малоизвестных художников, а тем более у являющихся в первый раз в публику, часто бывают нерусские фамилии: как же отличить их от чужестранцев, не принадлежащих русской школе и только приславших свои произведения на выставку?.. Но оставя все подобные вопросы, обратимся прямо к выставке и, не входя в ее подробности, будем говорить только о тех произведениях, которые имеют достоинство не в глазах одних знатоков, но ценны для всякого, кто одарен чувством изящного и возвышенного.

Архитектурные труды нынешней выставки не отличаются особенною самобытностию и фантазиею и, конечно, имеют более цены в глазах профессоров и академиков, нежели в глазах публики. Замечательны реставрации «Кладбищенской улицы в Помпее» — художника Кудинова, «Базилики» и «Храма Венеры» — художника Монигетти. Эти ре-

ставрации ясно показывают, как искусство греческое, перенесенное на римскую почву, утратило свою прежнюю изящную простоту, заменив ее мелочными украшениями, променяв свой натуральный цвет мрамора на разноцветную пестроту красок. А между тем, в этом нелепом вкусе упадка архитектуры теперь начинают строить дома, называя его «помпейским вкусом».

Между произведениями ваяния нет ни одного оконченного из мрамора. «Мальчик, почерпнувший в руку воду» — статуя из гипса ученика Беляева, хороша по естественности и простоте выражения. Между барельефами чрезвычайно важны по глубокому изяществу и творческой фантазии эскизы фронтонов для Исаакиевского собора[4]. Один из них изображает императора Феодосия, после побед его, встречаемого супругою и св. Исакием. В этом барельефе особенно превосходна фигура больной прекрасной женщины, жаждущей исцеления от святого. Другой барельеф «Поклонение волхвов», по задушевности выражения и художественному, простому сочинению, нравится нам более первого. Все в нем дышит глубоким религиозным чувством. Сколько возвышенной красоты умел художник придать арабскому типу мавров! В этих произведениях г. Витали является истинным художником. Надгробный «Памятник пейзажисту Щедрину», начатый покойным Гальбергом и вылитый из бронзы бароном Клодтом, невольно влечет к себе изящною, естественною и меланхолическою простотою своего общего характера. Замечателен также барельеф в натуральную величину «Голова Мадонны», вырезанный из слоновой кости г. Шером. Это копия с произведения Витали.

Нынешняя выставка особенно богата портретами, но немногие из них имеют замечательные достоинства. Лучшие принадлежат г. Куру (Court), хотя кисть его можно упрекнуть в манерности и заученности. Лучшие из портретов его — два портрета г-на и г-жи Каратыгиных. Очень бы хороша была его «Купающаяся алжирка», если б в лице и глазах ее было поболее жизненного выражения. Портреты г. Гольпейна имели бы некоторое достоинство, если б не казались писанными какими-то «восковыми» красками и если б в колорите его было поболее натуры. Несмотря на всю внешнюю тщательность отделки, кисть его словно связана, в красках нет ни малейшей прозрачности. Во всей манере его что-то механическое, тусклое, приторное, слишком — картинное. Манера г. Виаля имеет сходство с мане-

рою Гольпейна, но в нем более свободы. Лучший из портретов его — портрет самого художника. Что же касается до его картины «Спящая на стуле Гретхен и Фауст», который смотрит на нее, облокотясь на стул, то мы решительно не понимаем, почему можно было бы догадаться, что этот сантиментальный кавалер есть тот Фауст, которого дал нам Гете, а эта бледная немочка — Гретхен. Всякому известно, что для Гете народная легенда средних веков о Фаусте послужила лишь внешнею формою, в которую вложил он содержание современного человека, вовсе не имея намерения следовать исторической истине средних веков. Лицо Фауста Гете характером своим имеет общечеловеческое: внутренние процессы духа и развития. Уже по этому самому, в какой бы форме живопись ни представляла Фауста,— она нисколько не выразит его внутреннего мира, который так полон философствующего сознания, что не может служить предметом для живописи. Каждый мыслию читающий Фауста понимает, что его форма средних веков — дело второстепенное и что поэт всего менее имел ее в виду. Г. Виаль представил Фауста молодым человеком. Действительно, в поэме Гете Фауст помолодел от волшебного напитка. Но дело тут не в колдовстве, а в том, что жажда и чувство любви делают человека юным душою... Да, содержание Фауста, вращаясь в отвлеченной сфере сознания и мысли, никак не может служить предметом для живописи, которая почвою своею имеет чувство и историческую жизнь.

Г. Дузи, кроме своих портретов, выставил небольшую картину «Вечер у Тинторетто» и программу на звание академика — «Сократ, застающий Алкивиада среди оргии». Первая картина, может быть, замечательна тем, что г. Дузи имел целию представить портреты знаменитых художников Италии, слушающих какую-то певицу. Но вся картина имеет более характер эскиза. Что же касается до «Сократа с Алкивиадом», то мы полагаем, что такие предметы вовсе не идут для живописи. Всякая картина должна объяснять сама себя, без подписи или постороннего толкователя. А кому придет в голову предположить в этом старике — Сократа, а в этом женственном мальчике — Алкивиада, знаменитого героя любви и битвы? Но главное здесь в том, что наши понятия столь различны от понятий древних греков, что мы с трудом можем уразуметь их учение о нравственности. Сократ хлопотал не о морали, не о трезвом поведении Алкивиада; он указывал ему лишь на высшее

поприще деятельности. Дурное заключалось не в том, что Алкивиад был у гетер,— туда часто хаживал и сам Сократ,— а в том, что этим Алкивиад, как юноша, отнимал свое время у мудрости и государственной деятельности. Сократ упрекал его не как человека просто, но как человека гениального, призванного действовать на высоком поприще. Мы вообще сомневаемся, чтоб герои древнего мира могли с успехом служить предметами для живописи. Мы так далеки во всех отношениях от общественных верований, образования и быта древних, что художник едва ли может столь симпатически прочувствовать избираемое им лицо, чтоб оно стало для него внутренним, задушевным стремлением; с другой стороны, такие картины едва ли могут возбуждать к себе симпатию в публике. Да и великие люди древности имеют для нас слишком общее значение, слагаются из слишком многих элементов, общности которых едва ли в силах уловить живопись. Так в картине г. Дузи мы видим старика, застающего в оргии юношу, но нет возможности выразить в лицах их то, чтоб одного именно должно было принять за Сократа, а другого за Алкивиада. Гетеры не дурны. Впрочем, для картин из эллинской жизни надобно художнику иметь слишком пламенное, эстетически сладострастное чувство и фантазию, воспитанную изучением этого чудного мира.

Работы Тыранова находится только один портрет г. Лажечникова, писанный художником давно, еще до отъезда его в Италию. Уже по одному этому портрету можно судить о мастерской кисти его. Но между тогдашнею и теперешнею кистию Тыранова нет никакого сравнения. Нам случалось видеть портреты, писанные им в Италии: кроме сходства, Тыранов уловляет еще внутреннюю душу, так что сквозь лица портретов проступает то, что составляет основной и сокровенный элемент души оригинала. От портретов Тыранова веет чем-то живым, симпатическим, музыкальным.

Между картинами, изображающими военные сцены, первое место принадлежит превосходной картине г. Гесса — «Сражение в Вязьме». Картина так полна жизни, все подробности проникнуты таким ощутительным движением, лица первого плана исполнены такого драматического выражения, что, начав смотреть на картину, нет возможности скоро оторваться от нее. В вас проникает чувство битвы. Дым от горящей во многих местах Вязьмы застлал солнце — воздух сер и мутен. Во всех бесчисленных подробностях видна рука мастера. Жаль, что эта превосходная кар-

тина получена слишком поздно, так что большая часть публики не видала ее!

Очень невыгодно было соседство ее для военных сцен г. Суходольского, между которыми лучшею показалась нам «Нападение бедуинов». Караван, среди пустыни завидя опасность, расположился в бедное каре, окружив себя вьюками; с диким увлечением летят на него бедуины. В этой картине гораздо более драматического выражения и движения, нежели в сражениях того же художника; жаль только, что кисть его очень суха и тяжела. Огромная картина г. Вильвальда — «Сражение при Фер-Шампенуазе» — была бы первою, если б не было картины г. Гесса. Но, несмотря на опасное соседство, на нее можно смотреть с удовольствием. Колорит и свободная кисть обещают в г. Вильвальде хорошего художника.

По части ландшафтной живописи нынешняя выставка имеет немного, но это немногое отличается высокими достоинствами —мы разумеем морской вид Гюдена, четыре картины Айвазовского, две — Лудвига Мейера и две — Воробьева. Обратимся сначала к Айвазовскому. Картины его производят особенное впечатление: он глубоко чувствует природу, превосходно уловляет игру и переливы ее тонов. Это талант необыкновенный. Айвазовский чувствует море страстно, всем существом своим; воздушные, зыблющиеся, улетучивающиеся явления моря схватывает он с такою поэтическою верностию, с такою эфирностию, что картина его должна поразить всякого, у кого есть хоть какое-нибудь чувство природы. Всмотритесь в его «Ночь»: вся она исполнена какой-то страстной, тревожной неги. Зыблющийся и сверкающий свет луны переливается в воде с такою поразительною яркостию, что глаз готов принять его за действительный свет. Вся картина облита палевым лунным сиянием и дышит жаркою ночью. Вдали тонут в прозрачном золотистом тумане дымящийся Везувий и берега Неаполя. Еще более достоинства находим мы в его «Вечере на море». Яркое пурпурное сияние льется в воздухе; море и небо рдеют в очаровательных переливах; на пламенеющей их прозрачности чернеет рыбачья лодка... Но ведь это все дышит и льется — это не краски, а живые тоны неаполитанского моря и неба. Надо слишком горячо и глубоко чувствовать природу, чтоб *так* передавать ее. Иные замечают, что Айвазовский слишком усиливает колорит, будто небо и море в его картинах блещут ненатурально яркими красками. Нет, это не усиление: это страстным, поэтическим чувством

схваченная неаполитанская природа, которой дивную негу сообщил художник полотну! Но природа отражается в картинах Айвазовского не торжественно и гармонически, а сладострастно и пламенно. Все внимание свое сосредоточивает он на каком-нибудь преобладающем эффекте, и все остальное занимает у него уже второстепенное место. От этого его картины и должны производить сильное впечатление на зрителей. Но именно потому, что он страстно схватывает преобладающий эффект, продолжительное всматривание в его картины утомительно. Чувство и зрение устают и требуют отдыха: столько страстного чувства внес художник в созерцание природы. Поэтому в произведениях его нечего искать того ясного, гармонического характера, которым дышат ландшафты Клод Лоррена или морские виды Верне, которые уловляли общую гармонию природы. Та же самая преобладающая страстность художника не позволяет ему обращать достаточное внимание на окончательную отделку своих картин, так что, кроме преобладающего какого-либо эффекта, остальные подробности картины более походят на эскиз или на живопись гуашью. Это особенно относится к тем картинам, содержание которых составляют не одни только небо и море, изображаемые Айвазовским неподражаемо. Но, может быть, это только юношеский период таланта Айвазовского — период, схватывающий все под исключительным преобладанием страсти и увлечения; наступит период мужества — и страстность преобразится в гармоническое, возвышенное чувство природы, оно же заставит его обращать внимание и на подробности, так что в картинах его ничего не будет второстепенного. Но мы опасаемся, чтоб успех и блестящая известность, приобретенные Айвазовским, не отвлекли его от дальнейшего развития и не остановили его на теперешней его ступени. Тогда он необходимо впадет в манерность, ибо не всегда же сохранится свежесть юношеского чувства, страстно схватывающего природу.

Гораздо более истинного искусства открывается в этом маленьком «Морском виде» Гюдена. Северное море, освещенное безлучным осенним солнцем. Сколько изящной простоты и истины в этой картине, хотя она едва ли привлекала на себя внимание посетителей выставки. Здесь художник не имел в виду никакого эффекта, но это полуволнующееся море живет и дышит, и веет свежестью. Общая гармония и художественная отчетливость дают этой картине высокое достоинство и ставят ее выше картин Айвазовского.

В «Катанье на коньках» Мейера переносимся мы из того величественно увлекательного созерцания моря в мир прозаический, в Голландию, на реку, покрывшуюся льдом, и смотрим, как добрые голландцы забавляются катаньем на коньках. Магическое очарование кисти! Это настоящий лед, прозрачный, гладкий, местами исцарапанный коньками. Все, до малейших подробностей, выполнено превосходно. Картина напоминает собою лучшие произведения нидерландской школы, нисколько не уступая им в натуре и мастерстве. Только вглядываясь внимательно в такие спокойные, полные и энергические создания кисти, как картина Гюдена и «Катанье» Мейера, можно почувствовать, чего недостает еще Айвазовскому в его страстных воспроизведениях неаполитанской природы, при его пламенном чувстве переливов ее. Это тем более сознается, что Гюден и Мейер взяли для своих картин самые обыкновенные прозаические моменты природы.

Известный наш пейзажист Воробьев выставил две картины: «Вид Парголова с Сосновой горы» при вечернем освещении и «Бурю». В первой картине художник старался уловить странный полусвет петербургских летних сумерек, когда солнца уже нет, а атмосфера полна еще прозрачности: это не день и не ночь, не мрак и не свет. Тускнеющий вдали Петербург и ближний лес, одевающийся вечерним легким паром, светлое небо с бессветною луною — все это схвачено очень хорошо. Жаль только, что пестрота гуляющих не соответствует общему характеру картины и нарушает его своими разноцветными, бессмысленными группами. Но в этих вечерах петербургских вообще есть что-то неопределенное, бесцветное, бесхарактерное, которое очень невыгодно для картины. От этого-то и ландшафт г. Воробьева не имеет главного: того успокоительного поэтического чувства, каким дышит природа вечером. Разумеется, очарование ландшафта вообще корень свой имеет не в природе, но в душе человеческой. Природа, как безмолвное царство необходимости, ничего не знает о движениях нашей внутренней жизни, но в самом свойстве духа человеческого заключается то, что он любит себя в природе, матери своей, чувствует в ней себя и таким образом снова соединяет распавшиеся в нашем сознании моменты — дух и природу. Это сродственность элементарных свойств нашего существования. Потому-то мы и чувствуем, что природа говорит, звучит нам, как эхо души нашей. В этом заключается все очарование ландшафтной живописи. Нам кажется, что приро-

да имеет душу, симпатически нам отзывающуюся, хотя логически и знаем мы, что это не более, как сообщение ей нашего же собственного ощущения. И нам кажется, что эфир *с любовию* обнимает землю, *гордо* поднимаются высокие горы, *гнев* гремит в буре и водопаде, в листьях слышится какой-то *полупонятный шепот,* утро дышит *свежим чувством силы,* вечер *кротостию,* жаркая летняя ночь *негою и сладострастием.*

«Буря» г. Воробьева проникнута поэтическим чувством. Художник хотел схватить в картине мгновение природы, неуловимое взору. Тучи сгустились; молния ударяет в огромное дерево, стоящее на берегу моря; волны взметнулись и разлетелись с страшною силою о скалы; электрический пар бежит от раздробляющегося дуба; яркая синеватая струя молнии прорезала клубящийся мрак и в крутящемся вихре стихий дает нам усмотреть человека, бросающегося в бездну. В этой картине, полагаем мы, имел художник в виду не близость к природе, ибо передать хоть сколько-нибудь приблизительно мгновение падающей молнии невозможно: ему, кажется, хотелось дать прочувствовать высший момент бури, и — действительно, картина Воробьева объята вихрем и стихийною силою и, как мы сказали, дышит поэтическим чувством бури. От нее веет каким-то величием и торжественностию. Даже этот смело летящий в бездну человек не производит в нас болезненного сострадания; напротив, во всей фигуре его столько величия и увлечения; и нам скорее кажется, что, нося в самом себе внутреннюю бурю души, потрясенный страшным величием стремящихся стихий, мгновенно объятый сладострастием разрушения, с энтузиазмом возжаждал он слиться всем существом своим с гибельным вихрем стихий, с этою невыразимою торжественностию бури. Смотря на эту картину, мы невольно вспомнили Пушкина:

Есть упоение в бою
И бездны мрачной на краю,
И в разъяренном океане
Средь грозных волн и бурной тьмы,
И в аравийском урагане,
И в дуновении чумы.
Все, все, что гибелью грозит,
Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья —
Бессмертья, может быть, залог.
И счастлив тот, кто средь волненья
Их обретать и ведать мог.[5]

В «Видах» г. Круговихина заметна тщательная отделка, но мало чувства природы. В «Видах» г-жи Дубовицкой много местной верности и отчетливости в отделке; жаль только, что колорит в них несколько сух и не дает чувствовать той прозрачности, какою облечена природа, особенно в своих горных картинах. Но во всяком случае, как произведение женщины, «Виды» эти имеют много замечательных достоинств.

Между картинами, принадлежащими к так называемым tableaux de genre*, нынешняя выставка имеет много хороших произведений. С большим удовольствием останавливались мы перед двумя картинами г. Максимова, ученика Брюллова: «Цыганка» и «Маленькие цыганы». В его кисти много изящной свободы, в красках бьется жизнь, в лицах много натуры и выражения. В г. Максимове есть талант положительный, есть чувство изящной формы, и этим одним уже доказывается внутреннее его призвание к искусству.

Картина г. Михайлова «Девушка, ставящая свечку перед образом» привлекала к себе много зрителей. И действительно, по рисунку и исполнению она имеет много достоинств. Конечно, художник вправе был выбрать этот момент, как и всякий другой, но мы думаем, что в живописи вся сущность заключается в выражении, т. е. в представлении внутреннего, задушевного чувства, а в лице этой девушки не видно ничего внутреннего: несмотря на то, что прекрасно написано, оно не возбуждает в зрителе никакого ощущения. Все исполнение, вся техническая сторона картины доказывает в г. Михайлове много дарования и изучения. Может быть, художники обвинят нас за то, что мы требуем от живописи исключительно внутреннего выражения, а не простого представления внешности. Что ж делать! мы думаем, что предмет, избираемый живописцем, непременно должен заключать в себе какое-нибудь драматическое, преобладающее внутреннее движение — вообще жизнь души. В этом, полагаем мы, заключается истинная симпатия зрителя к картине. Ибо могущество живописи основывается на том, что она уловляет таинственно-внутреннее, нашу сокровенную жизнь сердца, и делает ее внешнею во всей индивидуальной определенности. Этим-то живопись и превышает ваяние, которое изображает только то, что можно видеть, тогда как живопись представляет нам доступное лишь нашему духовному зрению — чувству.

* жанровым картинам *(фр.)*.

В небольшой картине г. Виллиамса «Охотник, воротившийся с охоты к семейству» много грации, но в отчетливости выражения она далеко уступает картине г. Морцелло «Комическая сцена в Риме». Здесь все лица полны характеристического выражения и обличают в г. Морцелло чрезвычайно много дарования. Если б в манере его было побольше свободы, а в колорите побольше жизни и перелива, картина эта не походила бы, при всем мастерстве исполнения, на отлично раскрашенную литографию. «Маленькая неаполитанка с розаном в руке» и «Итальянка, облокотившаяся на плечо итальянца и слушающая игру его на мандолине» г. Скотти невольно бросаются в глаза яркостию и блеском красок. Но о такой яркости и блеске можно сказать только: светят, а не греют. И что за уродливость в выражении лиц, какая во всем грубая, тяжелая кисть, какое полное отсутствие всякого изящества и мастерства!

Мы не могли без глубокой грусти смотреть на картину покойного Петровского «Агарь с сыном в пустыне». Художник умер при самом начале своего поприща, вследствие усиленных занятий искусством, к которому наконец привело его истинное призвание. Едва успел он взглянуть на Италию, куда давно стремился душою, как глаза его закрылись навеки. Уже по одной этой картине можно видеть, что русская живопись утратила в г. Петровском истинного художника. Не говоря о превосходном рисунке, свежем колорите и смелой, широкой кисти, сколько тут простоты и благородства в сочинении! Сколько искренности выражено в трогательном лице Агари, упавшей от истощения среди знойной, удушливой, раскаленной пустыни аравийской и умоляющей бога о капле воды, освежить запекшиеся уста ее бедного сына!

Теперь приступаем к двум перлам нынешней выставки — «Колечку» и «Поцелую» г. Моллера. Девушка, обручившаяся кольцом, вечером, раздеваясь, села и, смотря на кольцо это, впала в раздумье. Какой простой и какой глубокий предмет, вполне принадлежащий царству живописи! Вы чувствуете, что эта девушка раздумалась о том новом и таинственном для нее мире, в который готовится она вступить... Такие картины невозможно рассказывать: это мир таинственных ощущений, бесконечная вереница дум неопределенных, хотя и сердечных; это мелодия, которой глубоко сочувствует наша душа, но мы не в силах рассказать, что именно трогает в ней нас. Г. Моллер уловил эту невыразимую меланхолию девического раздумья и предста-

вил ее нам в живом, дышащем, увлекательном образе. Он дает нам прочувствовать все ощущения, волнующие сердце девушки, выходящей замуж. Она знает, что это маленькое колечко — звено тяжкой цепи *долга,* какою окует ее общество. Милое лицо дышит меланхолическим раздумьем — именно раздумьем, а не задумчивостію. Как в каждой черте видно, что художник глубоко чувствовал свое создание — и не от того ли картина проникнута тайною, горячею жизнию, так что мгновенно сродняется с душою зрителя, возбуждая в ней сердечную к себе симпатию? В том-то и заключается задача живописи, что она должна выбирать для себя такие явления истории и жизни, которые в представлении своем не требовали бы другого, постороннего объяснения, но которых самое представление было вместе и их объяснением. Наше искусство так отдалилось от общественной жизни, а следственно, и от общечеловеческой почвы, что понимать его могут одни только знатоки и ученые. Нисколько не говоря обществу, нисколько не двигая его сердца, оно по необходимости должно сосредоточиваться лишь в исключительном кружке художников и знатоков: мудрено ли, что и общество видит в нем что-то для себя ненужное, с ним не сочувствующее?.. В этих двух картинах Моллера разлито столько внутреннего, жизненного огня, столько общечеловеческого, которое понятно каждому, что картины его вполне соответствуют значению искусства и дают художнику место среди великих мастеров.

Все, что чувство любви имеет в себе сладостного, блаженствующего, страстного, тающего,— все это полным увлечения аккордом дышит из «Поцелуя» — другой картины Моллера. Молодой кудреватый итальянец впервые целует любимую им девушку. Стыдливая, с кротким гневом, отталкивает она его одною рукою, как бы стараясь освободиться. Лицо подернулось легким облачком гнева, но это гнев столь нежный, какой может быть только против человека близкого, любезного сердцу. Она не ожидала от него такой дерзости: вдруг, неожиданно обнял ее юноша, пламенно прикоснулся губами к зардевшейся щеке девушки — и чувствуешь, что смуглое, загорелое лицо его готово сверкнуть электрическими искрами. От него веет всею невыразимою сладостью, всем страстным благоговением первого поцелуя. Да, вы чувствуете, что это первый поцелуй... Эта картина дышит всею полнотою юности и страсти, всем роскошным цветом первой любви. Краткое, но лучшее, обаятельное мгновение, чудный цветок,— увы! не цветущий

дважды... И какою страстною целомудренностью, каким благородством проникнута эта сцена любви! При всем лиризме — сколько глубокомысленного сочинения, при всей увлекательной поэзии — сколько обдуманности и полноты! Эта глубокомысленность сочинения особенно видна в лице девушки, в котором так чудно слиты внутренняя склонность с гневом и стыдливостью от смелого поступка юноши,— так чудно слиты, что зритель готов потупить глаза, чтоб нескромным своим вниманием не увеличивать этой девственной стыдливости.

И какая гармония между предметом и красками! В «Колечке» колорит нежен, эфирен, провеян идеальностию, так спокоен и нежит глаза, — в «Поцелуе» он говорит, блещет и лирически волнуется. Понятие о «Колечке» может еще сколько-нибудь дать хорошо снятая гравюра, ибо в нем главное достоинство в выражении, но никакая гравюра не в силах передать того страстного блеска красок, этого пламенного веяния юга, которым облита вся картина. В этих картинах важно не то, что они близки к природе,— или, как говорится, натуральны,— но то, что природа в них вся насквозь провеяна эфиром внутренней жизни, душевным движением, так сказать, просветлена и прозрачна.

Прошлою осенью наслаждались мы еще другим новым произведением Моллера — «Русалкою». В лунную летнюю ночь старик отшельник видит вышедшую из воды русалку. Она села на берегу, расчесывает свою длинную косу и манит к себе старика. Обаятельная, фантастическая картина! В лице русалки недоброе, злобное, холодное выражение до того слито с милою игривостью, плутовскою шаловливостью, сверкающею прелестью, которая словно улетучивается и готова рассыпаться в что-то враждебное,— до того слито, что этот загадочный образ беспрестанно влечет к себе и не дает в себя всмотреться. Надо же было написать такое неуловимое, фантастическое лицо! А сзади одурелое от изумления лицо старика... Зеленоватый, вечерний пар озера обдает картину свежестью ночи, кажется, чувствуешь запах лесной глуши — и перед темным лесом еще ярче блестит нагое тело русалки, облитое светом полной луны...

При всем высоком техническом достоинстве этих трех произведений, нам кажется, что «Колечко» занимает между ними, в этом отношении, первое место.

«Вакханка» г. Майкова очень мила, только жаль, что по одному опутавшему ее плющу можно предположить, что это вакханка. Прекрасное, юное личико ее дышит такою чи-

стотою и свежестью, что трудно поверить, чтоб она вкусила от тайн вакхических. Впрочем, может быть, г. Майков хотел изобразить вакханку элевзийского Вакха, которому служение сопровождалось целомудренными празднествами. Кто хочет иметь понятие о настоящей действительной вакханке, тому советуем посмотреть в Эрмитаже мраморную вакханку, которую создал французский художник Бьенэме (Bienaimé).

Картин собственно исторических нынешняя выставка не имеет ни одной. Под «картиною историческою» разумеем мы не простое представление какого-либо исторического лица или события, но в котором бы выражался исторический дух, так сказать, осуществляющийся момент исторического движения. Перебирая русскую историю до Петра, мы не находим ни одного лица, которое могло бы сосредоточить на себе симпатию истинного художника, кроме разве дико колоссального лица Грозного, этой живой кары, которую на гибель свою создала из себя задыхавшаяся в азиатизме своем русская субстанция. Что же касается до Петра, то едва ли во всемирной истории есть другое лицо, в представлении которого живопись могла бы явиться в большем своем могуществе. Но только пусть она берет не такие незначительные минуты из жизни Петра, как сделал это г. Сорокин в картине своей («Петр рассматривает рисунок, сделанный мальчиком-самоучкой, который впоследствии сделался замечательным художником»), но представит Петра, как

На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И в даль глядел[6];

или в торжественную минуту Полтавской битвы, когда из шатра,

Толпой любимцев окруженный,
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,
Он весь, как Божия гроза[7].

Но Петр дождется еще своего живописца...

К истинному историческому роду относим мы чрезвычайно замечательный эскиз г. Маркова «Торжество Трояна в Колизее». Это бой осужденных на смерть преступников со львами. Вместе с преступниками отдан на съедение зверей славный вождь римских войск, христианин Евстахий

с женою и двумя сыновьями. Но чудо! звери не тронули их, и Адриан осуждает их на сожжение в утробе раскаленного металлического вола. По сочинению эскиз имеет первоклассные достоинства — и для выполнения требует таланта огромного и глубоко драматического. Дай бог, чтоб г. Марков выполнил его!

Копия г. Каневского с фреска Рафаэля «Папа, выезжающий к Атилле, осадившему Рим» имеет много достоинств, хотя и могла бы быть более оконченною. Смотря на нее, мы невольно вспоминали о копии «Афинской школы» Брюллова.

В религиозно-историческом роде выставка имеет колоссальное создание г. Бруни — «Медный Змий», которое было выставлено еще в прошлом году. Произведение Бруни так известно, что мы считаем лишним говорить о нем. Мнения об этой картине разделились: одни видят в ней достойное глубокого уважения произведение профессора, другие — создание высокого таланта. Что касается до нас, мы полагаем, что причина такой противоположности в мнениях происходит оттого, что художник не отдал себе основательно отчета в идее своей картины и отсутствие внутреннего, живого содержания заменил драматическим разнообразием подробностей. Но искусство прежде всего требует определенной и самой себе ясной идеи. Самое рассудительное умствование, самая тщательная придуманность тут ничего не помогают. Обыкновенно выходит, что картина распадается на подробности, общее значение которых теряется, ибо основная идея, по внутренней своей неопределенности, не может отражаться в них. Предмет всякого искусства, а тем более живописи — общечеловеческое; в том-то и заключается симпатия между зрителем и картиною, что в ней чувствует он часть самого себя, своего человеческого духа,— и таким образом, созерцая истинные создания искусства всех веков, дух его снова с силою и страстию переживает в себе прошедшую и исторически отжитую жизнь. Но первое условие, чтоб произведение искусства имело общечеловеческое содержание, а не исключительное, сказательное или мифическое.

Картинами религиозного содержания нынешняя выставка особенно богата, но, к сожалению, все они не выходят из сферы посредственности, кроме картины г. Габерцеттеля «Иоанн, проповедующий в пустыне», которая отделяется от прочих такими грубыми недостатками в сочинении, рисунке и исполнении, что мы не понимаем, для чего г. Габерцет-

тель выставил ее. Это кажется нам тем более странным, что г. Габерцеттель имеет известность хорошего копииста. Уметь хорошо писать копии — и создавать самому не одно и то же: жаль, что художник не сознал этого!

«Мадонны» Бруни и известного французского живописца Энгра не прибавляют ничего к известности этих художников. Вероятно, Бруни думал написать в византийском стиле, но, как художник нашего времени, он не мог вполне быть верным этому стилю, принадлежавшему лишь первобытному состоянию искусства и аскетическому отвлеченному чувству. Поэтому картина его поражает какою-то странною смесью естественного с неестественным; сверх того, выражение суровости, важной, холодной строгости совершенно противоположно той идее любви сострадающей, сочувствующей миру человеческому, идее, которую христианство осуществило в трогательном и святом образе Богоматери. Не пример ли Овербека увлек г. Бруни? Аскетическое пренебрежение изящной формы, наперекор и духу времени и всем успехам, какие сделало искусство в продолжении 400 лет, ложное подражание старой немецкой школе должны были отдалить талантливого Овербека от истинной почвы искусства, истории и действительности и привести наконец к тем отвлеченным аллегориям, которые составляют содержание его последних картин. Но г. Бруни остался, однако ж, не верен своему византийскому стилю, ибо младенец очень резко напоминает младенца дрезденской Мадонны Рафаэля. Вся картина написана необыкновенно сухо, жестко; золотой фон придает ей какой-то странный, неприятный эффект. Пристально всматриваясь в лицо Мадонны, чувствуешь, что оно было сочинено головою, а не сердцем. Вообще, во всех произведениях Бруни видно более обдуманности, нежели творческой фантазии, более учености, нежели гения, более отвлеченного размышления, нежели симпатического чувства. От этого произведения его могут более удивлять, нежели трогать. Его картины не переносят зрителя в ту сферу идеального сверхчувственного созерцания, где картина и художник исчезают, а душа зрителя вся преображается в то чувство, которое воплотил художник в своем создании.

Картина Энгра имеет совершенно иные недостатки. Лик Мадонны чужд всякой идеальности и носит на себе характер простонародной действительности. Кисть, несмотря на то, что дает видеть опытную и мастерскую руку, гладка и мягка до приторности. Здесь не видно ни малейшего проникно-

вения в сущность изображаемого предмета: концепция бедна, материальна и совершенно не соответствует данному идеалу.

Теперь приступаем к драгоценному перлу нынешней выставки, к «Вознесению Божией Матери» — картине К. Брюллова. Кисть этого художника имеет столь высокие свойства, что для самого поверхностного указания их мы должны б были посвятить особенную статью ему одному. Впрочем, мы не могли бы сказать о кисти Брюллова лучше того, как характеризовал ее Гоголь, говоря о его «Помпее»:

«Видимое отличие, или манера Брюллова представляет совершенно оригинальный, совершенно особенный шаг. В его картинах целое море блеска. Это его характер. Тени его резки, сильны, но в общей массе тонут и исчезают в свете. Они у него так же, как в природе, — незаметны. Кисть его можно назвать сверкающею, прозрачною. Выпуклость прекрасного тела у него как будто просвечивает и кажется фарфоровою: свет, обливая его сиянием, вместе проникает его. Свет у него так нежен, что кажется фосфорическим. Самая тень кажется у него как будто прозрачною и при всей крепости дышит какою-то чистою, тонкою нежностию и поэзией.

Его кисть остается навеки в памяти. Она вмещает в себе ту поэзию, которую чувства наши всегда знают и видят даже отличительные ее признаки, но слова их никогда не расскажут. Колорит его так ярок, каким никогда почти не являлся прежде, его краски горят и мечутся в глаза. Они были б нестерпимы, если б явились у художника градусом ниже Брюллова, но у него они облечены в эту гармонию и дышат какою-то внутреннею музыкою, которой исполнены живые предметы природы.

Но главный признак, и что выше всего в Брюллове, так это необыкновенная многосторонность и обширность гения. Он ничем не пренебрегает: все у него, начиная от общей мысли и главных фигур до последнего камня на мостовой, живо и верно. Он силится схватить все предметы и на всех разлить могучую печать своего таланта. Обыкновенно художник прежних времен всегда почти избирал себе какую-нибудь одну сторону и в нее погружал весь талант свой, развивавшийся оттого в необыкновенном и каком-то отвлеченном величии. Рафаэль обыкновенно писал одни только лица, одно развитие на них небесных страстей и помышлений; все прочее, даже одежду, бросал он доделывать

ученикам своим. Все другие великие художники, настроенные высокостию религиозною или высокостию страстей, небрегли об окружающем и второстепенном в их картинах. У них небо является всегда бурое, облака похожи более на копны сена или на гранитные массы; дерево или детски однообразно своею правильностию, или негармонически безобразно своею неправильностию. Но у Брюллова, напротив, все предметы от великих до малых для него драгоценны. Он силится схватить природу исполинскими объятиями и сжимает ее со страстию любовника. Может быть, в этом помогла ему много раздробленная разработка в частях, которую приготовил для него XIX век. Может быть, Брюллов, явившись прежде, не получил бы того разностороннего и колоссального стремления. Оттого-то его произведения, может быть, первые, которые живостью, чистым зеркалом природы доступны всякому. Его произведения первые, которые могут понимать (хотя не одинаково) и художник, имеющий высокое развитие вкуса, и не знающий, что такое художество».

В этих последних словах выговорено главное и высокое назначение искусства. Да, живопись должна находить оценку и симпатию не в одних профессорах и знатоках, но во всяком человеческом сердце, бьющемся живым чувством. Высокое значение живописи заключается в том, что она предметно, воочию представляет то, что таится в глубоких тайниках души и проблескивает лишь в немногие летучие мгновения или осуществляется в истории в редких, великих личностях. Внешним представлением таких чувств и идей живопись делает в них участником все человечество, равно всех призывая к сочувствию с ними.

Последним созданием своим Брюллов показал себя с совершенно новой стороны. До сих пор многие думали, что сущность кисти его состоит в том, чтоб являть всю красоту человека, все изящество его природы; думали, что в созданиях его скульптура перешла в живопись, но сомневались, пораженные полнотою жизни и страсти, по преимуществу отличающих его кисть, что едва ли он возвысится до тех небесно непостижимых тонких чувств, которыми весь исполнен Рафаэль.

Нет, никогда еще подобное содержание не являлось в искусстве с столь поразительным глубокомыслием [...], каким предстоит оно нам в создании Брюллова! Сравните с ним знаменитое «Вознесение Богоматери» Тициана: его «Мадонна» лишь подробностями, ее окружающими, говорит

вам о совершающемся божественном таинстве. Ее дышащее страстною жизнию лицо, все ее положение—так исполнены земного очарования, всей полноты чувственной, южной жизни, что вы наслаждаетесь лишь созерцанием увлекательного образа и замирает в вас всякое предчувствие мистических тайн религии. Исполненным совершенно иного значения предстоит нам создание Брюллова. Окруженная ангелами, возносится Богоматерь к престолу Предвечного. Вся она преобразилась в единое неизреченное стремление, в единую жажду приобщиться вечному, незаходимому свету. Вдохновенный лик носит на себе следы земных страданий, но душа ее ощущает уже совершение всего предчувствованного, и, кроткою, невыразимою торжественностью сияет лик ее. [...]

В кисти Брюллова видим мы здесь совершенно другой характер, нежели в его «Помпее». Там яркая пластика; колорит его блещет рельефностию и мечется в глаза; яркость и сила красок дышат страстным одушевлением. Все носит на себе чувственный, пластический характер. В последнем создании все у него проникнуто идеальностию. Страстное преобразилось в тихое, неизреченной глубины чувство, и уже не рельефность, не пластика поражает вас, а одухотворение формы. Всмотритесь в лик Богоматери: это уже не живопись — это само внутреннее, в тайниках души присущее чувство, преобразившееся в тождественное себе явление...

Мы считаем излишним говорить о портретах Брюллова. В них лица дышат такою яркостию жизни, внутреннее выражение запечатлено такою рельефностию, что дивишься только, где берет художник столько света и силы для своей кисти. И в то же время эти портреты так просты, так чужды всякого эффектного освещения, с такою гениальною свободою написаны, что, кажется, художнику они не стоили ни малейшего труда, и он лишь небрежно бросал краски на полотно. Главное отличие стиля Брюллова — свобода и смелость, высокое изящество рисунка, сила и лиризм фантазии. Иногда, увлекаясь творческим полетом ее, он не обращает довольно внимания на тщательную оконченность своих произведений. Характер его кисти — лирический, восторженный. Все — от возвышенной концепции до портрета схватывает он пламенно и глубоко; это гений не созерцательный, но по преимуществу драматический, идеалы которого живут не в романтике средних веков, а в вечном царстве искусства, которое в свои различные эпохи лишь меня-

ет одежду, сохраняя всегда при себе вечную свою силу: вызывать к жизни прошедшее, вносить свет в настоящее и пророчествовать о будущем. Лишь одни великие художники нового времени понимают такое назначение искусства, а Брюллова мы считаем одним из немногих избранных.

Германская литература

[I]

Наука в Германии представляет в настоящее время характер в высшей степени любопытный. Почти исключительно вращаясь до сего времени в теоретическом, отвлеченном направлении — она теперь с какою-то жадностию обратилась к сфере практической, или точнее сказать, она стремится осуществить результаты свои в жизни. Потому тот бы весьма ошибся, кто стал бы считать немецкие романы, повести, стихи, вообще беллетристику — представительницею современной германской литературы. Нет, интересы современной Германии так расширились, достигли такой упругости и возвышенности, что форма художественного произведения стала слишком сжатою для них. Полнейшим представителем современного движения в Германии должно считать ее историческую и философскую критику, в которой преимущественно сосредоточиваются все ее современные вопросы науки и жизни. Никогда еще Германия не разделялась на столько ученых партий, как в настоящее время, никогда еще не было такой ожесточенной борьбы между этими партиями, как ныне. На первом плане этой борьбы стоит так называемая «молодая гегелевская школа»[1]. Она собственно пробудила эту борьбу, сосредоточив в ней все современные вопросы. Это критическое движение в основах своих имеет много общего с характером французской литературы XVIII века; разница только в том, что все, вращавшееся там более в чувстве, предположениях, мнениях, основанных на внутренней достоверности,— в Германии, в продолжении 100 лет, выработалось в определенное, логическое знание, основанное на исторической критике, вооруженной всеми результатами исследований германских наук. Немцы, доселе смотревшие с презрением на писателей французских XVIII века, теперь не только с жадностию читают, но снова переводят их и указывают на них.

Чтения Шеллинга имели целию парализировать крити-

ческое движение. Но история его призвания в Берлинский университет составляет такое замечательное событие в современном положении германской науки[2], что мы считаем нелишним сказать здесь об этом несколько слов[3].

Уже в продолжении десяти лет носилась по горам Южной Германии туча, которая все грознее и гуще скоплялась противу северной германской философии. В то время Шеллинг снова начал читать в Мюнхенском университете; тогда же заговорили, что новая система близится к окончанию и что она решительно разрушит всю философию Гегеля. Сам Шеллинг давно стал противником этой философии; все прочие враги ее, за неимением действительных опровержений, обыкновенно оканчивали свои нападения на нее упованием, что Шеллингу стоит только выдать свою систему и от учения Гегеля останутся пыль и прах. Отсюда понятна радость гегелианцев, когда Шеллинг, год тому назад, прибыл в Берлин и обещал предложить на общественное суждение свою, наконец, готовую систему. Сверх того, при боевом духе, которым всегда отличалась гегелевская школа, при той самоуверенности, какую она имела,— она рада была случаю наконец померяться с знаменитым противником.

Туча шла, шла и наконец разразилась громом и молниею на кафедре в Берлине. Теперь этот гром умолк, молния не сверкает более. Но попал ли он в цель, разрушается ли здание гегелевой системы — этот гордый чертог мысли? спешат ли гегелианцы спасать, что́ спасти пока возможно? Ничего не бывало. Дело, напротив, приняло неожиданный оборот. Гегелева философия продолжает себе жить по-прежнему и на кафедре, и в литературе, и в юношестве, спокойно продолжает свое внутреннее развитие, зная, что все эти угрозы, эти мнимые разрушения нисколько не коснулись ее. Шеллинг не оправдал надежд своих последователей.

Все, что мы сказали,— очевидные факты, против которых не может возражать ни один из поклонников новых шеллинговых чтений.

Когда, в 1831 году, Гегель, умирая, завещевал свою систему ученикам, число их было очень невелико. Система была вылита в строгую, упругую, отчасти тяжелую форму, которая впоследствии была причиною стольких порицаний. Но эта форма имела свою необходимость. Гегель, в гордой доверенности к силе идеи, сам не сделал ничего для популярности своего учения. Сочинения, изданные им при жизни, были написаны строго наукообразным, почти тернистым языком и назначались исключительно для одних ученых.

Но самая эта странность языка и терминологии, на которую так нападали, была только следствием борьбы его с мыслию, ибо сначала главное было в том, чтоб решительно исключить язык представления, фантазии, чувства и уловить чистую мысль в ее самосоздании. Когда этот фундамент был выработан, тогда можно было обратиться к популярности и общеупотребительному изложению.

Настоящая, действительная жизнь гегелевой философии началась лишь после смерти Гегеля. Издание его чтений имело необыкновенное действие[4]. Широкие врата открылись к доселе скрытому, дивному богатству. Вместе с этим, само учение в устах учеников Гегеля приняло более доступный, ясный образ. Оппозиция против него в то время была слаба и незначительна. Юношество тем с большею жадностию обращалось к новой философии, что в ней стал обнаруживаться прогресс, именно тот, что она начала принимать в себя жизненные вопросы науки и практики.

Границы, в которые заключил было Гегель могучее, стремящееся движение своего учения, зависели отчасти от его времени, отчасти от его личности. Система его в своих основных чертах была окончена еще до 1810 года; взгляд Гегеля на современность заключился 1820 годом. Политические его мнения, его понятие о государстве, за образец которого взял он Англию, носят на себе очень ясную печать времени восстановления[5]. Отсюда можно объяснить и то, почему для него представлялись в смутном виде последующие события в Европе. Но необычайная верность и крепость ума Гегеля видна именно в том, что система его слагалась независимо от его личных мнений, так что лучшая критика выводимых им результатов есть поверка их его же методом. И в этих-то результатах часто видно влияние его личных мнений. Его философия религии и философия права получили бы иной вид, если б он развил их из чистой мысли, не включая в нее положительных элементов, лежавших в цивилизации его времени; ибо отсюда именно вытекают противоречия и неверные выводы, заключающиеся в его философии религии и философии права. Принципы в них всегда независимы, свободны и истинны, — заключения и выводы часто близоруки. В этом обстоятельстве лежала причина разделения школы на правую и левую[6]. Одна часть учеников обратилась к принципам и отвергла выводы, если они не вытекали из принципов; они же внесли в диалектический метод его все жизненные вопросы времени. Эта школа названа была левою школою. Правая осталась

при одних выводах, нисколько не думая о принципах их.

Но вместе с этим внутренним развитием школы и ее внешнее положение не осталось без перемены. Министр Альтенштейн, чрез посредство которого гегелева философия утвердилась в Пруссии,— умер. Вместе с другими переменами после его смерти прекратилось и покровительство новой школе; напротив, начали теснить ее. Впрочем, гегелева философия не имеет причин жаловаться на это: ее прежнее положение бросало на нее ложный свет и иногда привлекало к ней таких приверженцев, которых гораздо лучше иметь врагами. Ее ложные друзья, эгоисты, люди половинчатые и поверхностные, теперь, к счастию, понемногу отступаются от нее[7].

Чтобы парализировать движение гегелевой философии, начали приглашать в университеты профессоров противоположного направления и наконец, чтоб нанесть окончательный удар учению Гегеля — пригласили в Берлин самого Шеллинга. Действительно, приезд его туда возбудил большие ожидания. Шеллинг занимал в новой философии место высокое и значительное, но, несмотря на многие глубокие идеи и движение, внесенные им первоначально в философию после Фихте, он доселе не издал еще полной системы своей философии. Во вступительных лекциях объявил он, что система его давно готова, но что он все держал ее в тайне, дожидаясь своего времени. Сущность этой системы было, по его словам, примирение веры и знания. Чтения начались. Но, к удивлению всех, Шеллинг оставил в стороне путь чистой мысли и погрузился в мифологические и гностические фантазии[8]. Словом, возвещенное им новое было то, что он читал еще с 1831 года в Мюнхенском университете — без всякой перемены, вместе с своею философиею мифологии, известною еще до того времени.

Между тем, самое желание парализировать критическое направление необходимо должно было усилить его и способствовать к ясной определительности противоборствующих сторон. Так как немцы ни о чем не любят говорить поверхностно, да и предметы споров слишком глубоки и многосторонни, то противники часто оставляют слишком тесные границы журналов, бросают друг в друга сотнями брошюр, доказывают свои положения в книгах, многотомных сочинениях. А прошло едва ли восемь лет с тех пор, как начало обнаруживаться это движение. Особенно замечательно то, что люди, направляющие его, отличаются самою глубокою многостороннейшею ученостию. Но это же

самое делает, что прения их доступны только людям уже сколько-нибудь знакомым с наукою, между тем как большая часть публики остается лишь удивленным, пассивным зрителем их. Наука у немцев еще до сих пор не свергла с себя своей отчасти схоластической внешности, которая иногда отталкивает от себя людей ученых и образованных: ибо, не освоившись с ее внешностию, языком, терминологиею, не без большого труда можно приступать к ней. Критическая школа понимает это и первая начала употреблять старания сблизить науку с жизнию, то есть выработанные наукою результаты излагать и объяснять простым, общеупотребительным языком. Впрочем, надобно ко всему сказанному присовокупить то, что это новое критическое движение выработано самою германскою жизнию, все его вопросы и спорные пункты суть результаты ее исторического и религиозного развития; и потому надобно хорошо знать ступени германской цивилизации и науки, чтоб понимать их. Сверх того, это критическое движение вращается в столь философской сфере, что для русских читателей оно не может представить достаточного интереса. Да притом сколько-нибудь отчетливое изложение его потребовало бы слишком много предварительных исследований. Вот почему, оставляя его, мы будем по-прежнему говорить о замечательных явлениях немецкой литературы, не входящих в ее философско-критическое движение, имеющее свою совершенно отдельную литературу.

Deutsche Staedte und deutsche Maenner, nebst Betrachtungen über Kunst, Leben und Wissenschaft. Reiseskizzen von Ludwig v[on] Jagemann. Zwei Bände. Leipzig, 1842. (Немецкие города и немецкие люди. Наблюдения над искусством, жизнию и наукою. Путевые записки Людвига Ягеманна. Лейпциг, 1842, 2 части.)

Путевые записки вышли уже из моды: сочинители их сами убили к ним всякое доверие. Причина этому очевидна: господа путешественники вовсе не имеют намерения писать действительные наблюдения, а пользуясь этою весьма удобною формою, выдают в свет всяческую болтовню и везде выставляют одну только свою, часто не весьма приятную личность — что случается и у нас на Руси. Но если порядочный, умный человек поставит себе целию добросовестно и прямодушно поделиться с другими всем, что он видел замечательного, то, конечно, такого рода путевые записки

достойны особенного внимания. Книга, которой заглавие выписали мы, принадлежит именно к запискам такого рода. По первым страницам заметно, что личность автора занимает здесь место второстепенное, да притом немцы большею частию пишут свои записки с истинно филистерскою важностию, с таким натянутым немечеством (Deutschthuerei), что книга г. Ягеманна представляет совершенное исключение из них, а потому мы и рассмотрим ее подробнее.

Из введения уже видно, что автор не имел в виду знакомить читателей с своими дорожными приключениями, но старался преимущественно обращать внимание их на предметы, имеющие общий интерес. Книга его не есть собственно путевой журнал, писанный хронологически; она делится на следующие отделы: 1) Физиономия немецких городов. 2) Дорожные заметки. 3) Характеристика немецких людей. 4) Первообразы и направление новейшей немецкой живописи. Из всех отделов последний самый замечательный: он составляет третью часть всего сочинения. Мы поговорим о нем подробнее. Но и в трех первых есть много интересного. Автор говорит почти о всех важнейших городах Германии — Берлине, Дрездене, Веймаре, Лейпциге, Вене и проч. Особенно хороша его характеристика венцев и австрийцев вообще. Кроме этого, он знакомит нас с личностями Фридриха Вильгельма IV, Тика, Савиньи, Ранке, Зейдельмана — знаменитого берлинского актера, — и с известными современными живописцами: Лессингом, Каульбахом, Гильдебрантом, музыкантами Лахнером, Мендельсоном-Бартольди и др. Между прочим, автор очень жалуется на дороговизну в гостиницах, которая уничтожает все денежные выгоды, какие доставляют путешественнику железная дорога и пароходы. А что бы автор стал говорить, когда бы проехал по дороге от Петербурга до Москвы, где в гостиницах за небольшой стакан кофе с жидкими сливками берут 30 копеек серебром!

Но мы спешим обратиться к последнему отделу — об искусстве. Здесь автор излагает много мнений оригинальных и новых, говорит о живописи как человек, внимательно изучавший ее и отдающий себе ясный отчет в своих понятиях.

Он начинает оппозициею против надутой важности так называемых знатоков по профессии, которые хотят одни иметь право судить о произведениях искусства. Право это признает автор за всем образованным классом. Мы только не совсем согласны с автором в том, что он цель искусства полагает в облагорожении и образовании человеческого

рода, тогда как это не цель, а необходимое действие, влияние настоящего искусства. Зато мы вполне согласны с ним, что самый лучший критериум художественного произведения — впечатление, которое оно производит на зрителя (где дело идет о живописи). Многие знаменитые живописцы говорят, что они желали бы слышать суждение о своих произведениях не знатоков по профессии, а просто людей образованных.

Еще с большею оппозициею выступает автор против преобладающего мнения о так называемом искусстве средних веков. Автор совершенно далек от того безусловного почитания старых произведений живописи, каким особенно проникнута романтическая школа. Он касается не одной только технической стороны этой старой живописи, но и духовного элемента ее. Так, по справедливости, порицает он в ней недостаток вкуса и изящества: ее фигуры жестки, угловаты, колорит одноцветен, светел, без посредствующих тонов. В итальянской живописи, особенно там, где она брала религиозные предметы, он видит преобладание чисто человеческого элемента,— вместо того сверхчувственного, какой видят в нем немецкие романтики. Он находит это весьма естественным, потому что существенный характер итальянской живописи состоял в стремлении передать природу человеческую во всем ее изяществе.

Вообще, благодаря романтикам, живописи средних веков придали совершенно ложное значение[9]. Взгляды свои на поэзию и науку эти романтики, с свойственным им произволом, перенесли и на все произведения средних веков, в которых находили они осуществленным все то, что считали истинным и действительным. Касательно глубоко религиозного значения, какое обыкновенно приписывают старинной живописи, есть другое, противоположное мнение. Никто, конечно, не станет отвергать, что во всяком значительном периоде все отдельные деятельности человеческого духа пребывают во взаимной внутренней связи, имея общим источником своим гений века. Если наука и поэзия не могут уклониться от влияния его, представляя собою выражение духа каждого времени, то тем менее может отклониться от него живопись. Напротив, чем она значительнее и жизненнее, тем более носит на себе характер века. А какой был характер той эпохи, в которой обыкновенно полагают начало и цвет живописи средних веков? Время от половины XIII до половины XVI века было временем сильнейшего брожения, жесточайшей оппозиции противу като-

лицизма и его иерархии[10]. Это было время, в котором долго подавляемая природа снова стремилась вступить в права свои, в котором национальности стремились вступить в свои права, в противность космополитическому направлению иерархии. Можно ли думать, чтоб это могучее движение прошло, не оставив следа в художниках?

Если добросовестно и без предубеждения всмотреться в произведения старинной итальянской живописи, то непременно придешь к тому заключению, что в них открывается не столько стремление к религиозному выражению, сколько к истинному воспроизведению человеческой природы. И здесь-то более всего раскрывается пробуждающаяся национальность. Итальянцы, возросши на античной почве, кроме того, по народному характеру своему, по домашней и политической жизни склонные к древним, возбужденные изучением классического мира, преимущественно устремились к тому, чтоб в живописи воспроизвести прекрасные формы человеческие. Автор замечает, что в картинах того времени, взятых из библейской истории вообще — святость, глубоко религиозный, сверхчувственный момент занимают место второстепенное; первое же — прекрасные формы. Да и знакомство с жизнию тогдашних художников равным образом должно привести к тому же заключению.

Но если у итальянцев стремление к прекрасным человеческим формам есть характер преобладающий, то у немцев преимущественно обнаруживается стремление к представлению простой действительности так, как она есть. Сравнение живописи с народной немецкой поэзиею тогдашнего времени может привесть к интересным заключениям. Тогдашняя народная поэзия стремилась к простой естественности, к передаче непосредственных ощущений, не обращая никакого внимания ни на форму, ни на изящество. То же находим мы и в живописи. В ней тоже красота оставлена без всякого внимания, и именно везде господствует стремление представить простонародную действительность, без всяких идеальных первообразов. Отсюда же должна была выйти и превосходная портретная живопись, и не одних только лиц, но вещей, одежды и т. п. Отсюда же мельчайшая тщательность в живописании отдельных частей тела и наряда; отсюда стремление, как можно естественнее, натуральнее рисовать распятия, казни, без всякой мысли об изяществе. Впрочем, автор находит в старой немецкой живописи некоторого рода набожность в изображениях религиозных предметов. Но нам случалось слышать, что причина этого явле-

ния заключалась не в религиозном одушевлении художников, а именно в упомянутом нами стремлении к живописи портретной. Немецкие художники брали для своих исторических картин лица своих соотечественников, а им в особенности принадлежит это добродушное созерцательное, отчасти не далекое выражение, какое видим мы в произведениях старой немецкой живописи. В некоторых немецких деревнях сохранился еще первоначальный тип немецких крестьян, и путешественник с удивлением видит там лица старинной немецкой живописи. Сверх того, единство этой живописи с направлением тогдашнего не совсем-таки религиозного времени видно еще и в другом, именно в сатире, в оппозиции против католицизма и его иерархии — в той оппозиции, которою особенно наполнены народные книги того времени. Довольно упомянуть об известных живописных сатирах перед реформацией и после нее, каковы сатиры Гольбейна, Николая Мануэля и др. Такие картины были рассеяны по всем немецким городам, и историки искусства оказали бы большую услугу, если б рассмотрели историю старой живописи с этой стороны.

Есть еще мнение о готической архитектуре, диаметрально противоположное мнению господствующему. Полагают, что готическая архитектура есть выражение не духа средних веков, но духа нового времени[11], если только начало его станут полагать не с XVI века, но с того момента, как стали проявляться идеи, начавшие разрушать направление и существенный характер средних веков. Если предложить вопрос о том, когда началась готическая архитектура, в какое время цвела она, где особенно господствовала, то действительно мы должны отнести ее к тем векам, которые преимущественно отличались оппозициею против католической церкви (XIII, XIV и XV века), и к тем городам, где оппозиция эта преимущественно находила себе пищу. Если же станем рассматривать готическую архитектуру с технической точки зрения, то невозможно не признать в ней самого основательного изучения математических законов. А известно, что в средние века изучение математики было в пренебрежении, что математика именно была одною из тех наук, которые развитием и приложением своим обязаны духу нового времени,— именно, первоначально, Рожеру Бэкону, потом Реурбаху, Реджиомонтану и др. Наконец и украшения в готических церквах указывают на симпатическое, искреннее знакомство с природою, которая средними веками была отвержена. В этих украшениях брали в образцы ли-

стья и туземные растения, тогда как в византийском стиле[12] листовые украшения взяты вовсе не из непосредственного созерцания природы, но напротив, по какому-то преданию, из архитектурных памятников римской и греческой древности. Кроме того, в изваяниях, употреблявшихся в главных входах, нишах и т. п., чрезвычайное множество сатир на католическое духовенство прямо указывает на оппозицию против иерархии. Наконец, из новейших изысканий знаем, что в сословиях строителей и каменщиков в средние века господствовало чрезвычайно свободное направление относительно католических догматов. Готическая архитектура производит сильное впечатление не на одних только религиозно или набожно настроенных, даже во многих это впечатление не имеет в себе никакого религиозного характера. А между тем, чувство наше не решительно ли отвращается от всего, что носит на себе существенный характер средних веков?

Готическое зодчество есть зодчество немецкое, или точнее — германское, восставшее и развившееся в такое время, когда, с одной стороны, новые идеи уже обнаруживали сильное влияние, в особенности на архитекторов,— а с другой, старое направление было еще господствующим. А так как архитекторы занимались большею частию строением церквей, то легко было предположить, будто и сами они были преданы старому направлению: вероятно, от этого предположения проистекало то презрение, какое Вольтер и современные ему писатели оказывали готическому зодчеству. Оппозиция против него выходила от итальянцев, которые дали ему прозвание готического, и этим хотели они обозначить нечто варварское, германское, противоположное античному. Когда гуманическое образование распространилось по Италии и итальянцы в науках и искусствах действительно стали народом образованным,— они отбросили готическое зодчество, как нечто им чуждое, вполне обратясь к древнему, более им свойственному стилю. В Германии же, во времена реформации[13], не только без всякой враждебности смотрели на готическое зодчество, но со тщанием восстановляли его памятники, и это делали люди, именно принадлежавшие к новому направлению. Наконец, если б готическое зодчество было таким решительным выражением средних веков, то папы, в реакцию XVI и XVII веков, конечно, постарались бы снова восстановить его, тем более, что они на другое расточали же невероятные старания и противоборствовали гуманическому направлению.

Но возвратимся к нашему автору. В живописи средних веков не признает он никакого абсолютного художественного достоинства, признавая одно только относительное, историческое, он видит в ней обнаруживающееся начало и стремление новой живописи. Не советуя подражать старой немецкой живописи, не советует он также рабски подражать и антикам. «Пусть ваятель,— говорит он (236 стр. 2 тома),— работает не с антика, а с живого, прекрасного образа. Тогда скоро оказалось бы бесполезным рабское подражание древним образцам. Кто может черпать прямо из источника, тот был бы слишком неразумен, если б стал брать из пустых рук. Природа есть вечно неизменяемый первообраз».

Нынешнее немецкое искусство ставит автор уже слишком высоко. Что в технике оно далеко опередило старое — этого никто не станет отрицать, но чтоб оно удовлетворяло другим, не менее существенным, требованиям критики — в этом можно усомниться. Относительно скульптуры полагает он главным препятствием ее полному развитию — общественные отношения нашего времени. Сила скульптуры основана на представлении нагого тела, а этому противятся наши общественные приличия, и даже до такой смешной степени, что в Мюнхене, например, античные статуи прибраны листочками. Притом, у нас слишком мало предметов, которые шли бы к пластическому представлению. Из христианской религии ничего не идет к скульптуре, которая преимущественно имеет целию представление прекрасных форм; христианство же, напротив, отвлекало от них, сосредоточиваясь во внутренней, задушевной жизни. Вследствие этого, для скульптуры остаются только статуи замечательных людей нового времени. Но здесь представляет препятствие одежда, и автору кажется смешным одевать в некрасивый и неестественный костюм нашего времени статуи, назначаемые для дальних потомков.

Очень пространно говорит автор о двух главных немецких школах нашего времени — мюнхенской и дюссельдорфской. В мюнхенской находит он больше разнообразия в направлениях, но вместе с тем и больше враждебных противоположностей; в дюссельдорфской более внутреннего единства, но зато и более одностороннего направления. Подробное изложение мнений автора завлекло бы нас далеко, и потому мы относительно этого предмета ограничимся только двумя замечаниями. Первое — то, что направление мюнхенской школы, не исключая и ее исторического

направления (кроме одного Каульбаха), кажется нам более сделанным, нежели вышедшим из непосредственного внутреннего стремления. Король Людвиг, конечно, достоин всякой благодарности за то, что он столько сделал для поощрения искусств, но когда поразмыслить о том, как много сделано искусствами в такое короткое время и в такой земле, которая вовсе не может похвалиться большою приимчивостию для высшего образования духа и сердца, то поневоле придешь к заключению, что все это больше походит на некоторого рода «заведение для производства изящных искусств», нежели на деятельность, вышедшую из свободного творческого стремления.

Второе наше замечание относится к мистическому направлению нового искусства. Автор порицает в дюссельдорфской школе, которую, впрочем, ставит высоко,— наклонность к аскетизму и пиэтизму[14]. Дюссельдорфская школа преимущественно изображает библейские предметы. Мы совершенно согласны с мыслию автора — да и Гете говорил, что всякий предмет имеет право быть художественно представленным[15]; главное состоит в том, чтоб найти его поэтическую сторону. Но если направление дюссельдорфской школы не хочет ограничиться одним чисто человеческим, то оно далеко не уйдет. Историческая живопись должна преимущественно обратить внимание на то, чтобы слиться с идеями нашего времени и художественно изображать их. Мы рекомендуем эту книгу знающим немецкий язык: они найдут к ней много интересного и современного.

Schauspiele von Hans Koester. Inhalt: «Maria Stuart», Schauspiel in 5 Aufzügen. «Konradin», Trauersp. in 5 Aufz. «Luisa Amidei», Trauersp. in 5 Aufz. «Polo und Francesca», Trauersp. in 5 Aufz. Leipzig, 1842. (Драмы Ганса Кестера. Содержание: «Мария Стуарт», «Конрадин», «Луиза Амидеи», «Поло и Франческа». Лейпциг, 1842).

Театр есть представительная камера поэзии, где поэт красноречием драматического искусства говорит народному собранию. Здесь именно то место, где с поэтической точки зрения проявляется все содержание жизни, с частной и общественной стороны, со всеми своими страстями и требованиями,— проявляется для того, чтоб обогатить дух опытом, полным идей, чтоб оторвать его от односторонности и узкосердечия, которые всегда суть результаты стоячих мыслей,

отсутствия действительного участия к событиям, к людям, к истории.

У народа, пришедшего в самосознание, драма, да и все искусство вообще, будет всегда оживлено дыханием современности. Все, что движет и волнует дух в домах и хижинах, в общественных собраниях и чертогах,— все это является на сцене. Там, где деяние имеет свободное поприще и значение,— там и сцена богата изображениями, которые тогда только волнуют, движат, облекаются в истинно поэтическое слово, когда поэт берет их из живого сердца общества. У немцев, напротив, драма имеет совершенно особенное значение. Существенно немецкие трагедии, т. е. такие, с которыми всего более симпатизирует немец,— суть представления внутренней, задушевной жизни; именно такие, в которых дух не имеет никакой достоверности в самом себе, не имеет смелости открыто и радостно вступить в общий подвиг, в общий труд человечества. Один только германский поэт писал трагедии, имеющие высшее современное значение, но и он писал их более вследствие германского общеисторического сознания, нежели по непосредственному, искреннему участию к совершавшимся событиям. С своими учеными сравнениями драматических произведений всех времен и народов, с своими хладнокровными созерцаниями, в которых за особенное достоинство поставлялось говорить без любви и ненависти равно о всяком произведении,— немцы дошли до того, что придали трагедии какую-то отвлеченную объективность, пластическую округлость и, вместе с тем, какое-то отвлеченное от жизни, аскетическое значение. Конечно, художественное произведение при таком на него взгляде само по себе выигрывало, но свежесть непосредственного, взаимного действия между сценою и жизнию была совершенно упущена из виду.

Поэту немецкому всегда стоило больших усилий связать пьесу свою с зрителями, вселить в них глубокое участие к выводимым сценам. Шиллер, о котором выше намекнули мы, особенно успел в этом, потому что само время его, столь обильное страхом, надеждами и великими страстями, делало публику чрезвычайно восприимчивою для впечатлений искусства. Но после Шиллера писали для сцены без энтузиазма, без всякой страсти, не укрепив себя предварительно великими созерцаниями и идеями. Скука, господствовавшая в немецком домашнем быту, царствовала и в драматических представлениях: трагедия не думала потрясать душу, пробуждать фанатизм гнева, любви, словом, смело

и прямо схватывать вечные истины. И создания великого германского мастера, исшедшие из пламенной жажды новых общественных форм, должны были наконец или оставить сцену, или решительно отказаться от всякого отношения к современности.

Театр должен был прийти в упадок. Теперь снова показываются усилия поднять его, но можно утвердительно сказать, что одни лишь чрезвычайные события могут дать сцене действительную жизнь. Что сказал бы Лессинг о современном немецком театре! Только тогда может цвесть драматическая поэзия и тогда только искусство действует на жизнь, когда сцена есть действительный представитель интересов, наполняющих и проницающих общество. Самая хорошая постановка не прибавляет популярности пьесе.

Но, слава богу, наконец в Германии начали советовать эротическим[16] поэтам попридерживать у себя свои тайные сердечные происшествия: до того превратились они в общие места; да равным образом советуют и драматикам, если они хотят представлять любовь и вообще семейную жизнь, бросить все свои сантиментальные сладости, свои мандолины и цветочки и обратиться к действительным страстям, к действительной интриге. Во всем этом Шекспир остается вечным образцом. Посмотрите, как в своих трагедиях дает он усматривать позади волнующейся государственной жизни — волнующуюся жизнь семейную. До тех пор, пока немцы осуждены отыскивать обе эти жизни вне современности, то пример Шекспира может научить их, что одна без другой существовать не могут: так они слиты между собою и взаимно друг друга поясняют. Как общественная жизнь входит в семейную, так и семейная в общественную, и государственные отношения всегда представляют для семейной жизни высшую необходимость — судьбу.

Когда поэзия хочет изображать не одни только настроенности сердца и внутренние явления задушевной жизни, но дела, ощутительные результаты этих душевных движений, то преимущественно избирает для этого средние века и снова выводит на передний план их королей и феодалов. Причину этого можно объяснить тем, что там, где разлита бо́льшая независимость жизни, возможна только и духовная полнота и самостоятельность, так сказать, духовная роскошь. Там люди не остаются только при одном смелом порыве желания, но стремятся осуществить его, несмотря ни на какие преграды.

Потому весьма естественно, что г. Кестер, желая изо-

бразить величавые, энергические характеры, взял содержание для своих драм из богатой жизни Марии Стуарт, Гогенштауфенов, владетелей Франции и Равенны; и мы тем более отдаем ему справедливость, что он умел соединить строгое историческое знание с поэтическим созерцанием действительного характера средних веков. Очевидно, что г. Кестер взял себе за образец Шекспира, но особенным достоинством кажется нам в нем то, что он отбросил всю новейшую романтическую мистику: драмы его исполнены фантазии, юмора и в особенности знания женского сердца. Автор хорошо сделал, что выбрал для драмы такое лицо, как Мария Стуарт. Эта «шотландская роза» остается все-таки необыкновенно богатым явлением с своею жизнию, волнуемой любовию и ненавистию, счастием и несчастием, несмотря на все свое легкомыслие и надменность. Если Шиллер и Вальтер Скотт уже представили ее[17] столь великою, умною, столь привлекательно несчастною, то тем интереснее нам видеть ее не заключенною страдалицею, но властвующей королевою. Действительно, г. Кестеру удалось изобразить прекрасный образ. Хотя действие происходит в самых внутренних покоях королевского дворца, но и здесь можно видеть, что у Марии Стуарт было довольно энергии, чтоб настойчиво решать все по своей собственной воле и вести свои любовные интриги как важные государственные дела, а государственные дела — как любовные интриги. Отсюда ясно, какое значение имела легкомысленная частная жизнь королевы для всего королевства. В драме Кестера часто должно удивляться Марии Стуарт, как светской женщине, и вместе с тем ненавидеть ее; восхищаться ею, как королевою,— и в то же время желать видеть ее развенчанною; увлекаться ею, как женщиною,— и остерегаться ее. Отвратительною не является она никогда — и при всем том чувствуешь, что заточение ее было делом справедливым. Главное действие в драме состоит из отношений Риччио к королеве. Мы видим, как «шотландская роза», после умерщвления любимца своего, Частеллето, выходит замуж за Генриха Дарнлэ — не по склонности, не из политики, а просто из какого-то самолюбия, и выходит замуж для того только, чтоб тотчас же изменить ему.

Драма оканчивается тем, что вассалы королевы, раздраженные ее кровавыми и легкомысленными поступками, берут ее под стражу.

Лучшею из всех четырех драм кажется нам «Конрадин». Она основана на известном историческом факте: Конрадин,

последний из Гогенштауфенов, делает попытку присвоить себе владения Карла Анжуйского — Апулию[18] и Сицилию, на которые полагает он иметь родовое право; попытка не удается, и Гогенштауфен умирает в плену, от руки палача. Но важно то, что г. Кестер не упустил из виду существенной особенности средних веков, которая, как в политическом, так и в религиозном феодализме, имеет дело только с лицами, а не с идеями, помогает победам династии или свергает их, не вводя при этом никаких новых принципов или учреждений. В упомянутом нами факте все дело только в том, кому владеть Апулией и Сицилией — неаполитанскому ли королю Карлу, или Гогенштауфену. Папская власть колеблется между партиями, стараясь только о своих эгоистических выгодах. Поэтому действие всякой драмы, которая берет свое содержание из средних веков, необходимо будет происходить только между силою оружия, личным произволом и интригою. Здесь все дело в личной храбрости, а не в самоотверженном пожертвовании какой-либо великой идее. Самое неоспоримое доказательство — меч; абсолютная воля властителя, личные страсти победителя решают все. Даже самые убеждения имеют какую-то бесхарактерность, и те, которые стоят за них, так малочисленны и разделены, что не могут производить сильного впечатления. В трагедии «Конрадин» составляют содержание, с одной стороны, сила оружия, феодальная верность или феодальная измена; с другой — романтическая любовь. Но существенное ее достоинство состоит в том, что она представляет действительных исторических людей и исполнена вместе и поэтической и исторической верности. Остальные две драмы, имея много относительных достоинств, уступают двум первым. Вообще, г. Кестер обнаруживает большое дарование, и хотя ясно, что он подражает Шекспиру, но *такое* подражание делает ему честь.

Недавно вышел в Лейпциге полный перевод всех доселе явившихся сочинений Диккенса (Boz)[19]:

1) «Die Pickwicker», 5 Theile («Пиквики», в 5 ч.)
2) «Londoner Skizzen», 1 Th. («Лондонские очерки», 1 ч.)
3) «Oliver Twist», 3 Th. («Оливер Твист», 3 ч.)
4) «Leben und Schicksale Niclas Nickelby», 6 Th. («Жизнь и приключения Николаса Никльби», 6 ч.)
5) «Master Humphry's Wanduhr, 5 Th. («Стенные часы мастера Гомфри», 5 ч.)
6) «Barnaby Rodge», 8 Th («Бэрнеби Родж», 8 ч.)

Полагая, что читателям интересно будет узнать, как смотрит немецкая критика на этого замечательного английского писателя, с которым коротко уже могли познакомиться читатели «Отеч[ественных] зап[исок]»[20], приведем здесь суждение о нем одного из лучших немецких журналов:

«Поэзия, как идеальное воспроизведение человеческой жизни, не исключает из своей области ничего того, что составляет вообще содержание человеческой жизни,— не исключает даже ее самые темные стороны, которые, по-видимому, находятся в прямой и резкой противоположности с идеею. Голод, жажда, недостаток в необходимых потребностях жизни, даже мелочные досады от пересоленного супа, могущие остановить самый возвышенный полет мысли, забытый ключ, выводящий из себя самую кроткую женщину,— все это равно поэзия может принимать в свою сферу. Конечно, лирическое ощущение, обитающее в чисто идеальном мире, с презрением отворачивается от подобных вещей, и тем менее могут служить они предметами для важной драмы, которая совсем не хочет знать несчастий обыкновенной человеческой жизни и пребывает только на высотах человечества; но тем более обильный материал представляют они для новейшего эпоса, романа, который умеет давать этим предметам неожиданное значение, именно посредством расстановки и соотношений их резких противоречий с высшим содержанием жизни. Грубая, просто естественная природа, неразумный случай должны быть побеждены: эта победа достигается двояким образом — или внешнею, чисто практическою деятельностию, или внутренним процессом, который вынимает из маленьких ранок жизни иглы, их произведшие. В этом отношении, находим мы в испанской и английской литературах как бы два противоположные полюса, которые в совершенстве представляют различность миросозерцания этих двух народов. Многочисленные испанские, так называемые плутовские романы показывают нам человека, как он весело и беззаботно пробирается сквозь всяческое горе и неудачи земной жизни. Высокая сторона этих романов состоит именно в энергии, изворотливости и торжествующем успехе практического ума, счастливо побеждающего все трудности и, наконец, обеспечивающего себя, свое существование. Разумеется, средств тут не разбирают: жизнь в свете есть битва всех против всех, и в таком военном положении хитрец, проводящий за нос своего ближнего, всегда остается правым. Здесь дело всегда в том, чтоб поддержать собственное существование, изба-

виться от материальной нужды, поэтому утоление голода играет в этих романах главную роль. Герой их, большею частию всеми оставленный, совершенно предоставленный самому себе, принужден служить людям, терпеть от них всякого рода оскорбления и быть ими дурачимым. Уже по одному этому он находится во враждебных отношениях к классу приказывающему, богатому, и в столкновениях своих с различными господами имеет прекрасный случай развивать свою способность к плутовству. Потом изображение этих господ дает автору возможность передавать, как в зеркале, характеры и нравы времени. А так как этот род романов берет героев своих с улицы и из трактиров, то все подробности исполнены самой разнообразной народной жизни. В этом отношении истинным образцом испанских романов служит роман Диего де Мендозы — превосходный «Лазариль Тормский». Жаль, что автор написал одну только первую часть, а вторая присочинена кем-то другим.

Совершенно иным образом поэтизируют англичане огорчения и ничтожности ежедневной жизни. Бессмыслие грубого случая приводят они в самое ближайшее столкновение с возвышеннейшим и благороднейшим духа человеческого, так что случай здесь является во всей своей ничтожности, внутренно побежденный, но все-таки он занимает свое место, как необходимый спутник жизни, а идеальное, чрез странное смешение с простою, пошлою ежедневностию, получает какой-то странный, темный колорит. Из этого выходит, как будто весь свет стоит навыворот. Новейшая эстетика назвала это чудное смешение разнородного и несоединяемого — юмором; и действительно, лишь для новейшего созерцания возможно оно.

В прошлом столетии жили в Англии в одно время трое превосходных юмористов: Смоллет, Гольдсмит и Стерн. Сочинения каждого имеют свой особенный характер. Смоллет более приближается к испанским романам; в нем меньше действительно национального юмора. В лучших романах его находим, так же как в испанских, до мелочей подробное представление самых разнообразнейших похождений его героя. Вся его цель состоит в том, чтоб смешить. В Гольдсмите более истинного юмора. Его кроткая, ясная душа умеет побеждать зло и несчастное в мире — своею всеобнимающей любовию и непоколебимою надеждою на бога. Его «Vicar of Wakefield»* в этом отношении настоящая феоди-

* «Вэкфильдский священник» (англ.).

цея. Как привлекательно изображает он маленькие радости добряка, как умеет ввести в достолюбезный кружок своего викара! Жаль только, что гармонию этой веселой идиллии нарушает скрытая, отчасти теологическая мысль. Но истинным представителем английского юмора должно считать Стерна. В самом деле, надобно иметь особенно расположенную для того натуру, чтоб так часто и смело отваживаться на беспрестанные скачки от возвышенного к пошлому. Стерн сам чувствовал в себе это сочетание небесного и земного, и потому все поступки человеческие выводил из пропорции этого смешения в людях. Нравственность и безнравственность поступков приписывает он волнению крови, особенной игре нервов. Тонкий материализм, жадная к наслаждениям чувственность, некоторого рода цинизм проникают все его сочинения, будучи странным образом перемешаны с самым живым, глубоким чувством всего доброго и благородного. Иногда незначительный предмет, наприм[ер]: мертвый осел (в его «Чувствительном путешествии»), извлекает из Стерна целый поток самых истинных и глубоких ощущений, всю полноту самой искренней любви; и наоборот, он не может написать сцену, как старый, больной Шенди лежит в постели, а несравненный, добродушный брат Тоби сидит возле него в молчаливом участии, чтоб не насмешить странным положением руки больного.

Но все эти картины важного и комического характера — одна лишь цветистая игра фантазии, свободное творчество поэтического гения: Стерн не думает прилагать их к практике или к моральным целям. В его ощущениях преобладает иногда такая своевольная, ни о чем не думающая игра воображения, что не видно в ней почти никакой истины; даже сам он забывает связывать ее с соответствующим ей действием. Это всего лучше видно в небольшом эпизоде о скворце (в «Чувствительном путешествии»), которого жалостное: «Я не могу вырваться, я не могу вырваться»,— так глубоко растрогивает Стерна и заставляет выговорить столько одушевленных слов... Потом он покупает этого скворца, и мы ждем, что он его выпустит, а он, напротив, дарит его лорду А., этот лорду Б. и т. д., пока, наконец, скворец умирает в лакейской. В изображениях маленьких неприятностей жизни Стерн неподражаем; никто не умеет подобно ему выставить в таком ярком свете все огорчения от этих безделиц и вместе показать всю ничтожность их. Старого Шенди, например, в течение десяти лет приводил в досаду скрип дверей, каждый день нарушая его послеобе-

денный сон: три капли масла могли бы уничтожить скрип, да Шенди никак не приходило этого в голову. Но не ничтожна ли эта досада перед огорчениями, какими жизнь иногда мучит большую часть людей?

В ряд юмористических писателей Англии должно включить и Чарльза Диккенса, первоначально выступившего под именем Боца. Он родился в Портсмуте, в 1812 году. Отец его, служивший при флоте, был оттуда переведен в Чэтам (Чарльзу было тогда два года), а после в Лондон. Через эту перемену мест и разнообразие картин, которые проходили перед глазами мальчика, могла очень рано развиться и изощриться наблюдательность молодого Диккенса. Может быть, в этом отношении много принесло ему пользы его житье у адвоката, к которому поступил он в ученье. Но скоро оставил он это место, влекомый внутренним призванием, и в продолжение двух лет изучал в Британском музеуме литературу, занимаясь в то же время и стенографиею. Заниматься литературою начал он еще с самой юности и преимущественно любил юмористических писателей, особенно Гольдсмита и Стерна. Скоро и сам он начал писать в этом роде, под именем Боца,— прозвище, которое дал он в юности одному из своих братьев, по его шаршавым волосам. В короткое время явился он совершенно самостоятельным писателем и приобрел блестящую известность. От образцов своих отличается он, особенно в своих последних романах, преобладающею характеристикою: этим близок он к манере Фильдинга, но далеко уступает Стерну в юморе. Он преимущественно любит рисовать характеры; только в одном первом его произведении, в «Пиквиках», развит настоящий, неподдельный юмор. В этом романе автор достоин имени поэта. В последующих своих сочинениях он преимущественно обращает внимание на темные стороны английских социальных отношений и изображает их с большою живостию. Когда Стерн касается этих темных сторон, он обливает их потоками юмора и тем самым, так сказать, сглаживает их. Диккенс, напротив, старается достигнуть не юмористического, но нравственного примирения. Но при таком направлении автор необходимо должен менять ясное простодушие поэта на важную цель моралиста. От этого Диккенс преимущественно держится направления практического, которое отдаляет его от свободного царства поэзии, не знающей никаких других целей, кроме самой себя. Писали, что вследствие его романов были преобразованы дома бедных и сирот, улучшены

школы. Это значит, что через романы Диккенса общество узнало о многих недостатках этих заведений; но, несмотря на такие прекрасные действия сочинений Диккенса — такова ли исключительно должна быть цель поэзии? Главная сила Диккенса состоит в характеристике, и она у него большею частию превосходна. Только часто употребляет он слишком одноцветные краски, густо кладет их и пишет то чрезвычайно мрачно, то чрезвычайно светло. Эта манера не хороша тем, что слишком мало доверяет воображению читателя, все думая быть не довольно вразумительною, и поэтому самому часто возбуждает неприятное чувство преувеличениями и густотою, резкостию красок. Впрочем, мы удерживаемся от окончательного суждения о Диккенсе, в ожидании дальнейшего развития его таланта, тем более, что в последнем романе своем «Бэрнеби Родж» стал он приближаться к манере исторической и уже обнаруживает в ней большую силу...»

[II]

Перед нами теперь лежит множество разных немецких стихотворений,— а это лишь малейшая часть того, что беспрестанно появляется в Германии в разных альманахах, в стихотворных сборниках и отдельными книжками. Хоть мы и обещали говорить читателям лишь о замечательных произведениях немецкой литературы, но это огромное количество лирического сора, составляющего некоторым образом одну из сторон немецкого характера, невольно заставляет нас обратить на него внимание и один раз навсегда поговорить о том роде, к которому принадлежат эти лирические излияния. Самая большая часть являющихся в Германии стихов принадлежит к эротическому, «любовному» роду. Неистощимый поток их не высыхает, несмотря ни на равнодушие, ни на отвращение, с каким встречает их образованнейшая часть публики. Поговорим несколько о роде, к которому принадлежат они, и отношении его к современности.

В лирических стихотворениях любовь была всегда преобладающим элементом, и, надобно признаться, немецкие поэты создали много прекрасного в этом роде. У немцев выражение чувства любви преимущественно принадлежит лирике: любовь у них везде — и над землею, и над облаками, и над звездами. Во всяком томике «стихотворений» непременно воспевается любовь... Мы вовсе не хотим сказать,

будто все немецкие поэты наперерыв поют любовь,— нет, в песнях Гервега (Herwegh), замечательного современного лирика Германии,— нет ни слова, ни помину о любви; у весьма прославленного Фрейлиграта, несмотря на всю его изысканность, любовь играет далеко не главную ролю. Мы разумеем здесь массу, ходячую литературу, эту тучу стихотворений, наводняющую альманахи и издаваемые отдельными книжками. Послушайте одни заглавия: «Veilchen. Für seine Freunde nah und fern». Leipzig, 1842 («Незабудка. Для друзей вблизи и вдали»), «Phantasien nach Tiedge's Urania. Ein poetischer Versuch». Leipzig, 1842 («Фантазии на Уранию Тидье. Поэтический опыт»), «Lieb'am Meere. Ein Lieder-Cyclus» von Bernhard Reil («Любовь на море. Цикл песен» Бернарда Рейля), «Wellenschlaege. Eine Sammlung vermischter Gedichte» von Georges Schirges («Удары волн. Собрание разных стихотворений» Георга Ширгеса), «Marienkranz, geflochten von Eginhard» («Венок Марии, сплетенный Эгингардом») и проч. и проч. и проч.

Надобно сказать, что прошедшая немецкая поэзия богата превосходными «любовными песнями». Но сочинять теперь новые «любовные» стихотворения в прежнем духе, кажется, слишком поздно: время их уже прошло,— они совсем исчерпаны во всех своих манерах, формах, положениях и картинах. Мы не видим большой потери в том, что в наше время не под стать быть «эротическим» поэтом, беспрестанно воспевать любовь и называть ее чем-то неисчерпаемым, бесконечным. В наше время поняли, что одной любви мало еще для жизни. Тысячи голосов беспрестанно пели о том, что любовь есть нечто божественное, а не хотели дать себе ни малейшего труда подумать, в чем же именно заключается ее «божественность». Если вообще любовь имеет претензии на какие-то откровения и глубокие истины,— то почему же «любовные» поэты молчат о них? Ведь существенное определение всякой истины состоит в том, что она дает высказывать себя.

«Но любовь вечна, всегда будут любить люди; пока мир существует, любовь останется вечно новою темою поэзии!» — восклицают в один голос эроты, или «любовные поэты». Доказательство это несколько странно. Что любовь всегда будет существовать и что люди будут любить всегда,— это, конечно, означает только, что любовь есть нечто разумное, необходимое. Но разве всякий предмет, в котором необходимо проявляется всеобщий разум, мо-

жет требовать, чтоб я беспрестанно занимался им и воспевал его? Да и неужели все, что беспрестанно повторяется в мире, может иметь претензию на то, чтоб я признавал его вечным и необходимым? Не все ли равно, если б люди, потому только, что они от самой вечности пьют, едят, спят и т. п., должны были всегда говорить об этих вечных и необходимых отправлениях телесного организма, даже, пожалуй, воспевать их? Разумеется, любовь не идет в ряд с этими вещами: любовь выше многого, очень многого на свете, но выводить доказательство ее прав на беспрестанное воспевание из ее вечности — очень неразумно.

«Все зависит от того, каков поэт: вот, если б стал теперь петь о ней истинный поэт!» — восклицают рыцари любви и красоты. Не похоже ли это восклицание на такое: явись только теперь Гомер — и мы имели бы превосходнейший эпос? Следовательно, теперь «любовные стихотворения» только потому невыносимо скучны и плохи, что нет настоящего поэта? Ведь говорят же: нынче хлеба плохи — дождя нет. Любовные стихотворения скучны и худы не по той или другой причине, даже и любовные ощущения поэтов-эротов тут не виноваты,— хотя пустота и ложность их беспрестанно бросаются в глаза,— нет, они плохи и скучны оттого, что сознание общества стоит выше тех отношений полов, какие воспевают современные поэты любви.

Так как предмет этот имеет общее значение, то мы бросим взгляд на связь «любовной» поэзии с цивилизацией каждой эпохи, чтоб показать, что для нашего времени эта поэзия уже неудовлетворительна и запоздала.

Стихотворение, имеющее содержанием своим любовь, в ее благороднейшем и высшем значении, есть произведение не старого, а нового мира, и именно оно обязано своим существованием началу (принципу) этого нового мира: субъективной свободе духа[1]. В сущности нового мира, сформировавшегося преимущественно на личной свободе духа, заключается не одна только цель индивидуального блаженства — моральность, совесть и т. п., но также и любовь. От этого в новом мире впервые выговорилась идея женщины, как свободной личности, до тех пор униженной. Но хотя поэзия средних веков и возвела женщину на трон, в практической жизни взаимные отношения полов очень мало соответствовали картинам поэзии. Католическое отношение рыцаря к даме есть какая-то отвлеченная общность, в которой нет никакого определенного устройства,

никакой нравственной, положительной основы. Лучшее доказательство этому — столь прославленная романтическая любовь, которая, будучи истинною, как ощущение, в то же время так искажает все духовное существо и достоинство человека, доводя его до самых уродливых крайностей. Шиллер превосходно уловил всю уродливую болезненность романтической любви в своем «Рыцаре Тогенбурге». Его же «Рыцарь Делорж», бросающий перчатку в лицо своей даме,— самый глубокомысленный и возвышенный протест против романтики, запутавшейся наконец в самой себе. И это не оттого ли, что в принципе, в сущности ее заключалось так мало истинного осуществления любви — брака, семейной жизни. Много прошло времени и медленно шло оно до тех пор, пока в обществе начал осуществляться принцип нравственного достоинства женщины, и новейшая любовная поэзия,— именно Гете,— есть проявление этого принципа.

Медленно и постепенно выработывалась настоящая любовная поэзия: стоит только взглянуть, сколько ничтожности и смешного филистерства в любовных стихотворениях всего времени париков. И могло ли быть иначе при неразвитом еще характере женщины, при сжатых, душных формах общественной жизни, при том отдалении от учения и истинной образованности, в каком держали женщин? Мудрено ли поэтому, что возлюбленные дедов и прадедов нынешних немцев — являлись Филлидами, Хлоями, Клименами, Исменами и т. п.? Этот период литературы называют ложноклассическим, но это слепое, механическое перенесение греческих и римских любовных отношений в немецкое общество, эта форма римской оды для выражения любви немца к немке — должно объяснять не из одного только господствовавшего в то время ложного классицизма и подражания Горацию. Это самое подражание и господство классицизма в любовных стихотворениях есть не что иное, как следствие тогдашней неразвитости женщины, на неопределенное и грубое существо которой поневоле накидывали маску греческой Филлиды.

Эти времена прошли. Такие стихотворения, как «Weiber, die die Männer plagen» или «Die Weiber können nichts als plagen»* и т. п., беспрестанно встречающиеся у Геллерта,

* «Женщины, которые томят мужчин»... «Женщины могут только томить» (*нем.*).

и даже у самого Лессинга,— исчезли навсегда; и Филлиды, Хлои с причетом улеглись в мире с своими кавалерами в париках. Настало лучшее время; ученье и образованность понемногу проникли в города, и понемногу стал распадаться аскетический душный круг частной и семейной жизни. Частная жизнь, лишенная всякого общественного элемента, начала понемногу выходить из своей филистерской ограниченности и приторной, сентиментальной моральности. Рука об руку с новым формированием частной жизни и образованностию обоих полов шло и любовное стихотворение и наконец достигло своего истинного значения в песнях Гете. Но и в этом отношении стихотворения Гете делятся на два отдела: один и самый большой принадлежит к прежней эпохе и занимается Доридами и пастушками, другой, очень небольшой, представляет истинное и вдохновенно-поэтическое выражение чувства любви. К этому небольшому отделу принадлежат: Hand in Hand und Lipp'auf Lippe...», «Es schlug mein Herz...», «Geschwind zu Pferde...», «Abschied», «Einschränkung»* и пр. Здесь важно то, что любовные стихотворения таких поэтов, как Гете,— суть одушевленные представления действительных и существенных интересов души человеческой, разумных и действительных моментов жизни.

Всякий период цивилизации имеет свою, именно ему принадлежащую поэзию любви; и для нашего времени безотчетная лирика любви уже совершила круг свой. Интересы современного развития стоят выше любви и ее восторгов и печалей; «эротические» поэты дурны и скучны оттого, что, отрешаясь от интересов общества и современности, хотят интересовать своими ощущеньицами и своею сантиментальною особою людей, занятых более важными делами, высшими интересами. И посмотрите, каким бедным существом,— несмотря на свой мнимый ореол,— является женщина в стихотворениях господ «эротических поэтов»! Тут нет и помина о высших, человеческих правах женщины, о призвании ее к интересам современности, об улучшении ее положения в обществе. Как будто женщины должны быть равнодушны к судьбам своих отцов, мужей, братьев... Германская поэзия не возвысилась еще до того чувства любви, в котором веет дух нового времени. Франция в этом отношении опередила Германию...

---

* «Рука в руке и губа к губе...», «Бьется мое сердце...», «Быстро к коню...», «Расставанье», «Ограничение» (*нем.*).

Скажем несколько слов о лирической форме нынешних любовных стихотворений. Она до крайности ничтожна: в самом Рюккерте, замечательнейшем из последних любовных поэтов, всего яснее обнаруживается совершенный упадок любовной лирики. Вся эта длинная вереница «эротических» поэтов не выходит из рифм: Herz и Schmerz, Sterne и Ferne, schwühl и kühl, Abend и labend* и т. д. Образы и сравнения бедны и ничтожны до безвкусия: сердце у нас обыкновенно есть неисследимая глубь моря, в глазах прекрасной открывается небо и т. п. В настоящих любовных стихотворениях Гете и других великих европейских поэтов преобладает какая-то могучая полнота ощущения; их стихотворения суть осуществления глубоких и неодолимых интересов, проявляющихся как необходимые моменты в течение жизни человеческой, а не пустая болтовня о своих любовных чувствованьицах. Впрочем, вся эта теперешняя любовная лирика обязана своим существованием, кажется, не столько чувствительности немецкого сердца, сколько выработанности и легкости стихосложения немецкого языка. Главную роль в любовных стихотворениях, разумеется, играет известное немецкое Sehnsuht и Wehmuthsthränen;** собственно, все они — набор неопределенных слов и ощущений, которых никак нельзя уловить в мысль.

Любопытно было бы проследить развитие любовных стихотворений в русской литературе...

Abhandlungen zur Philosophie der Kunst. Vierte Abtheilung. 1. «Romeo und Julia». 2. «Kaufmann von Venedig», mit besonderer Beziehung auf die Kunst der Dramatischen Darstellung entwickelt. Von D. N. Rötscher (Философия искусства. Отдел четвертый. 1. «Ромео и Юлия». 2. «Венецианский купец», объясненные в отношении к искусству драматического представления др. Рётшером). Берлин, 1842, 182 стр.

Рётшер особенно известен своим в высшей степени замечательным сочинением «Aristophanes und sein Zeitalter»*** и потом рассуждением «Об отношении философии искусства и критики к художественному произведению», переведенном в «Московском наблюдателе» 1838 года[2], а равно философскою критикою шекспирова «Короля Лира» и романа Гете

* Сердце и скорбь, звезды и даль, знойный и холодный, вечер и подкрепляясь (*нем.*).

** Тоска и слезы уныния (*нем.*).

*** «Аристофан и его время» (*нем.*).

«Die Wahlverwandschaften»*[3]. В первом сочинении определяет он сущность и общие законы философской критики относительно художественных произведений вообще; следующие за тем сочинения суть приложение этих законов к избираемым им произведениям. Критики «Ромео и Юлии» и «Венецианского купца», так же, как и предыдущие, состоят из четырех отделов: в первом автор определяет и раскрывает основную идею, составляющую корень и сердце создания; во втором показывает, как идея эта воплотилась в разнообразном организме создания; в третьем, по-видимому, забывает он эту идею — и, погружаясь в художественное произведение, излагает его драматическое развитие. Но зато это драматическое развитие собственно есть только конкретное осуществление тех законов, по которым данная идея совершает свое самостоятельное движение,— тех законов, в каких осуществляется она в действительности, в практическом мире. Наконец, в четвертом отделе анализирует он отдельные характеры драмы в отношении к сценическому представлению.

Рётшер обладает большим критическим дарованием, но вместе с достоинствами соединяются у него, к сожалению, недостатки, которые, несмотря на многие превосходные качества его философских критик, не допускают их стать в ряд капитальных произведений новой науки. Главный недостаток состоит преимущественно в том, что он смотрит на искусство, отвлекая его от всех других сфер человеческой и общественной деятельности. Эта же самая теснота воззрения часто мешает ему провидеть идею рассматриваемого им произведения искусства во всей ее самостоятельной и гуманной истине. В особенности это постигло его при философской критике романа «Wahlverwandschaften». Поражая глубочайшею проницательностию и эстетическим тактом в анализе отдельных характеров, он делает самые странные промахи в общем построении разбираемого им произведения.

Разборы «Ромео и Юлии» и «Венецианского купца» отличаются достоинствами и недостатками, принадлежащими вообще всем сочинениям Рётшера, кроме его превосходной книги «Aristophanes und sein Zeitalter» (Berlin, 1827). В его критиках, с одной стороны, много глубины и художественного искусства,— с другой, аскетической, немецкой односторонности и запоздалого антисоциального мораліз-

* Избирательное сродство» (*нем.*).

ма. Так все, что говорит он о праве семейства относительно трагической коллизии в «Ромео и Юлии»,— не более, как филистерский застой, философское Schulmeisterei*, лишенное разумного и гуманного содержания. Сверх того, дурная сторона сочинений Рётшера заключается еще в том, что они писаны языком чрезвычайно метафорическим, который даже нередко переходит в напыщенность, ибо автор особенно любит говорить образами.

Мы переведем здесь, как понимает и раскрывает Рётшер основную идею «Ромео и Юлии», но постараемся по возможности упростить язык автора, сохраняя его существенные мысли:

«Ромео и Юлия» есть трагедия любви: страсть эта составляет пафос ее, так что от нее получают значение все лица драмы, все ее движение. Она поэтически раскрывает нам все право страсти и вину ее, ее торжество и гибель, блаженство и страдание. Под пафосом любви разумеем мы страсть эту в полном, стремительном могуществе, исключающем все другие стороны жизни. Здесь она не предстоит нам таким ощущением, вместе с которым могли бы равнодушно пребывать и другие ощущения: здесь она над всем преобладает, так что через нее одну получают свое значение все прочие стороны жизни.

Пафос любви исключительно принадлежит новому миру, а потому поэтическое представление любви могло осуществиться лишь в новом мире. Причина этого лежит в глубочайших жизненных элементах нового миросозерцания. Античный мир понимал человека лишь в его родовом характере, то есть как представителя семейства, государства, словом, общих субстанциальных сил. В них находил он свою высшую честь и удовлетворение, вместе с ними торжествовал он и гибнул — если оскорблял их. Высочайшие творения греческой трагедии представили нам это в вечной, непреходящей красоте. Проявление индивидуальной страсти, углубление человека в свое субъективное ощущение казалось древним отклонением от достоинства искусства, профанациею нравственных сил, которые лишь одни могли быть истинным предметом трагедии. Отсюда и насмешка Аристофана над Еврипидом, с которого начинается отклонение от исключительного представления субстанциальных, общих интересов, ибо в Еврипиде проступает уже начало индивидуального, субъективного пафоса. В новом мире че-

* школярство (*нем.*).

ловек впервые вступает в свои человеческие права; в новом мире перестает он быть представителем лишь всеобщих нравственных сил. Здесь он сам становится собственным своим миром; в его внутреннем чувстве пребывает солнце его жизни. Самое полное выражение этой субъективной жизни, в которой человек в самом себе обретает свое блаженство и страдание,— любовь. Ибо в любви человек хочет быть удовлетворенным и признанным не по общим своим направлениям, не потому, что он член государства, но по своей индивидуальной личности; она-то жаждет, чтоб вся полнота ее индивидуального, частного существования была понята родственным ей существом, жаждет слиться с ним в единый, нераздельный мир. Другими словами: любовь человека есть откровение требования, чтоб его признавали не только со стороны его всеобщности, со стороны тех разнообразных отношений, в каких пребывает он к силам нравственной жизни — к государству и т. п., но в его особенной, индивидуальной личности. Лишь романтическая любовь достигает до того чарующего и таинственного взаимного сопроникновения всеобщей и индивидуальной жизни, до высочайшей энергии субъективного ощущения. В ней индивидуальный человек, сливаясь с другим индивидуальным, достигает высшей ступени личности. Любовь есть первое откровение той связи, которая соединяет всеобщую нравственную и духовную жизнь с определенною индивидуальностию.

На этом созерцании основано очарование трагедии «Ромео и Юлия» — именно на том, что она раскрывает нам полное могущество романтической любви, через которую две родственные индивидуальности узнают себя друг для друга назначенными и внутренно навсегда соединенными. Дело поэта состоит здесь в том, чтоб через организацию этих индивидуальностей вполне удостоверить нас, что тот первый, решительный момент, в котором мгновенно раскрывается обоим любящим вся тайна их внутреннего родства — есть в то же время и откровение их бесконечного права жить и умереть друг для друга.

Это внутреннее, неодолимое ощущение, которое признает одно только свидетельство сердца и, не заботясь о целом мире, ссылается только на одно право внутреннего сродства, приходит непременно в столкновение с действительностию, которая выступает здесь тоже как самостоятельное могущество. Романтическая любовь, смело отрицающая все другие отношения, по этому самому должна иметь своего естественного врага в положительных отношениях дей-

ствительности, врага, который, как только хотят переступить за него — тотчас восстает во всей своей грубой, непреклонной строгости. Следовательно, в романтической любви, которая не хочет ничего знать кроме себя самой, необходимо заключается борьба с грубою действительностию: столкновение не может быть случайным — оно даже и поэтически необходимо. Чтоб быть действительным свидетельством внутреннего сходства, романтическая любовь должна пребывать во всей полноте своей силы. В том-то и истина ее, что, борясь с действительностию,— она, ничем не потрясаемая, возрастает при каждом с нею столкновении. Кто совершенно нашел себя в другом человеке и в нем одном только видит мир свой — почти уже не может жить без того человека. По этому самому и решимость умереть (ибо вся жизнь является ничтожною без родной, дополняющей ее личности) есть высшая и вместе необходимая ступень, до которой доходит романтическая любовь в столкновении своем с действительностию. Эта добровольная смерть есть так сказать самосохранение бесконечной любви, отрешающейся от оков действительности, как скоро эта действительность немилосердно разрывает союз любящихся. Самая смерть их — торжество могущества сердца, посмеивающегося над всякими внешними силами, энергическая победа любви, для которой жизнь только в той степени имеет значение, в какой дает свободу осуществляться действительно. Смерть обоих любящихся, смерть не от какой-либо внешней силы, но по их собственному свободному решению, раскрывает нам торжествующую идею романтической любви, мужественно взирающей на всякое другое могущество, как на бессильное и ничтожное.

Поэтому в смерти Ромео и Юлии осуществляется лишь неприкосновенное внутреннее право этих двух индивидуальностей, право победоносно запечатлеть и утвердить абсолютное сродство своих личностей против всех притязаний и насилия внешней действительности. В этом-то именно и заключается божественное их страсти, освящающее смерть их, ибо они имели силу сбросить с себя оковы жизни, чтоб сохранить идею во всей чистоте ее.

Но всякая идея, стремительно и могущественно выступающая, необходимо приходит в столкновение с теми, которых она теснит и оскорбляет. На этом основано всякое трагическое столкновение в истории, так же, как и в поэзии. А так как всякая идея исключительна, как скоро выступает с полною своею энергиею, то необходимо должна она

оскорблять тот положительный, существующий порядок, который один считает себя вправе властвовать. Через это самое является трагическое противоречие и непременная гибель трагических индивидуальностей. Пафос, теснимый столкновением с существующим порядком,— равным образом защищающим свое существование и право,— обнаруживается еще с большею силою и стремительно обращается против ограничения, которому покориться принуждают его. Героем можно назвать только того, кем исключительно обладает пафос какой-либо идеи, кто запечатлевает ее своею смертию. Почему смерть героя, с одной стороны, свидетельствует о силе и полноте пафоса, разрушившего жизнь героя,— с другой стороны, эта же самая смерть свидетельствует и об односторонности его пафоса, ибо в пафосе своем герой знает и признает только свою идею, свое стремление,— следовательно, отрицает всякое другое направление жизни, которое, однако ж, имеет также право существовать. Поэтому односторонность и исключительность нераздельны во всяком истинно трагическом пафосе, но в то же время в них-то и заключается источник нашего участия к герою.

Как же индивидуализируются эти общие понятия в трагедии «Ромео и Юлия»?

Внутреннему сродству личностей, которое ничего не хочет знать, кроме права своего задушевного чувства, противостоит право семейства, воля родителей, которые хотят сами *заботиться о счастии* детей и освящать выбор их своим согласием. Это право, в односторонности своей, является как исключительная воля родителей, которая одна только хочет повелевать, не давая никакого голоса свободному чувству, внутреннему побуждению детей. Такая исключительная воля родителей, если она даже выбором своим и обнаруживает заботу о счастии детей и чужда всяких самолюбивых и низких целей,— оскорбляет священное право свободного чувства, сердечный союз любящихся, которые во взаимном выборе не хотят терпеть ни малейшего посягательства на свое человеческое право. Таким образом, здесь выступают две стороны: право родителей хочет быть абсолютным источником брака детей; право свободного чувства не терпит ни малейшего посягательства на свою волю: обе эти стороны вступают в непримиримую борьбу, в которой каждая должна или победить, или пасть, в которой должна развиваться диалектика этого противоречия и обнаружиться относительная истина обеих сторон.

Но гибель любящихся имеет еще другой характер, вслед-

ствие которого она действует трагически и вместе с тем переносит нас за сферу семейства, на другое, обширнейшее поприще. Абсолютное могущество любви обнаруживается в том, что она побеждает всякую другую силу, посягающую на ее стеснение. Всякая сила является энергичнее и сосредоточеннее, если развивается среди неблагоприятных и враждебных элементов. Если любовь проявляется в недрах пылающей ненависти, то сила ее именно обнаруживается в том, что она отрешается от этих недр, исполненных ненависти, недоступных для голоса любви. Явление Ромео и Юлии уже в самую первую минуту их любви сопровождается трагическим впечатлением. Трагическое столкновение есть только плод, развивающийся из того положения, в каком находятся любящиеся. Страсть их с первой минуты является нам облеченною в гибельную, ядовитую атмосферу, которая заставляет нас предчувствовать, что Ромео и Юлия обречены смерти. Оба они принадлежат к семействам, погруженным в непримиримую, глубокую ненависть: это предстоит нам *судьба* их, трагическая почва, на которой развивается вся их невольная *вина,* словно по какой-то естественной необходимости, хотя и в виде совершенно свободного действия. Таким образом, трагедия, по содержанию своему принадлежащая вполне новому миру, принимает в себя истину древней трагедии, во всем ее поражающем значении.

Но, кроме этого, смерть Ромео и Юлии становится еще почвою, на которой возрастает примирение враждующих семейств и целого города, становится почвою общественного мира и блага, возрождением общественной жизни. Чрез это смерть их получает возвышенное значение жертвы для блага государства, и в этом-то заключается глубочайшее примирение трагического столкновения».

Из отдельных характеров особенно хорошо анализирован характер Меркуцио.

Что касается до «Венецианского купца», Рётшер полагает, что эта пьеса раскрывает собою диалектику отвлеченного (абстрактного) права. Отвлеченное право есть право буквы в законе, оцепенелой формы, которая, исключая все другие стороны жизни, хочет стать единою и нераздельною властию. Диалектикою отвлеченного права называет он такое развитие, в котором право это является посредством самого же себя, во всей своей ложности, уничтожаясь в самом себе, когда полнота действительной жизни вступает в права свои.

Мы не намерены утомлять читателя метафизическим развитием этой идеи, как излагает ее Рётшер, и потому любопытным советуем обратиться к самой книге.

Prometheus und sein Mythenkreis. Mit Beziehung auf die Geschichte der griechischen Philosophie, Poesie und Kunst dargestellt von Gothold Weiske, Prof. zu Leipzig. Nach dem Tode des Verf. herausgegeben von Dr. Herm. Leiser. (Мифы Прометея, в отношении к истории греческой философии, поэзии и искусства, соч. Вейске, проф. Лейпцигского университета. По смерти автора изданы Германом Лейзером. Лейпциг, 1842. VI и 568 стр.).

В последнее десятилетие германская наука далеко расширила круг знания о древнем мире; особенно устремила она глубокое внимание на значение и содержание древних мифов. Этим-то исследованиям и, в особенности, новой философии одолжены мы теперь раскрытием тех общих законов, на которых основано мифическое движение человечества. Относительно религии языческих народов, чрезвычайно важно сочинение берлинского профессора Штура («Allgemeine Geschichte der Religionsformen der heidnischen Völker»*. 2 части, Берлин, 1836), которое, в филисофском отношении, далеко опередило известную «Символику» Крейцера[4]. В русской литературе пока слово «мифология» однозначительно с детскими баснями и сказками, и все, что есть у нас на русском языке по этой части,— пустые, невежественные компиляции, составленные без всякого даже поверхностного понятия о предмете. А между тем в мифах предстоят нам олицетворенные идеи древних о высшей духовной сущности, т. е. о божестве, природе, нравственных и физических свойствах человека. Как в первоначальных формированиях, так и в развитии древних религий повсюду проявляется жизнь духа, о которой всего меньше можно сказать, будто содержание ее составляют одни призраки. Каждая религия есть ступень развития и самопознания духа. Общий закон религиозно-духовной жизни состоит в том, что внутреннюю сущность духа человеческого, пребывающего на известной ступени своего развития, он представляет себе предметно (объективно) и созерцательно в духовных образах, т. е. в мифах и религиозных представлениях.

Разнообразны, подобно нравам и обычаям древних народов, были вера и богослужение их. Чувственной мудро-

* «Всеобщая история религий языческих народов» (*нем.*).

сти индийца не разделял грубый скиф; обожание перса — священный огонь, символ воспроизводящей силы природы,— был чужд египтянину, в храмах которого ходили священные животные. Грек преклонялся перед человеческими прекрасными образами богов своих. Ассирия тонула в сладострастных обрядах (cultus); человеческие жертвы падали в Тире и Карфагене. Египетское богослужение было печалью и жалобой, а на светлых полях Греции торжествовались веселые празднества. Вообще, в древнем мире не было того сходства и близости обычаев, какие теперь видим между народами Европы. Народы древности были разделены между собою и резче отличались друг от друга национальными особенностями.

Природа была первоначальным источником веры и науки древних, ибо чрез созерцание природы раскрылось им предчувствие божественного в ее силах и явлениях. Древний мир оживил небесные тела и придал элементам жизнь и личность. Там, где сознание новых народов видит лишь тела и силы, притяжение или оттолкновение, возрастание и увядание,— древний мир воображал живые существа, любовь и ненависть, рождение и смерть, деятельность и отдых. Предчувствие духовного оживляло природу в глазах древних. Поэтому обожествление природы (пантеизм) есть первоначальный источник всех мифологий. Но как в то же время постепенно пробуждались и развивались нравственные силы и нравственные понятия, то к божествам элементарного происхождения постепенно присоединялись и олицетворения нравственных понятий.

Перед созерцанием природа необходимо распадается на отдельные части: небо само по себе, море тоже само по себе, земля и т. д.; и эти особные части, видимо, находившиеся перед сознанием человека, он различал и придал им отдельную жизнь и личность. Отсюда политеизм (многобожие). Лишь чрез развитие нескольких веков сознание развилось до идеи о едином, нераздельном мире. Эта идея, кажется, составляла сущность «элевзийских таинств». Это был высший пантеизм, сознательно принявший в себя свое многоразличие (политеизм), ибо хотя единая, одушевленная природа и разлагалась на многоразличное, однако ж общее единство ее не уничтожалось, ибо божества, из нее исшедшие, покорялись ее же законам. Вместе с божествами такого рода явилась и мифология. Всякое определенное сказание о происхождении какого-либо бога, его жизни и деяниях, и прочая, называлось на греческом языке мифом.

Божества греков были олицетворенным слиянием духовных и физических сил: во всем подобны они были людям, только возвышены над обыкновенным человеческим жребием. Хотя названия многих божеств и обнаруживают их элементарное происхождение, но боги, воспеваемые Гезиодом и, в особенности, Гомером, уже почти отрешены от чисто элементарной почвы, а предстоят нам как создания свободно творящей фантазии эллинского духа, которая олицетворяла духовные и чувственные силы своего народа. Гомер и Гезиод могут быть названы теологами своего народа; они первые дали определенную форму мифам, до того времени колебавшимся в неопределенности; они первые придали идеальным образам богов характеристические черты их. Хотя поэты, следовавшие за ними, и внесли во многие мифы другой характер и значение, хотя впоследствии и присоединили к олимпийским богам новые божества,— несмотря на это, гомерическая теология осталась до самых позднейших времен верою эллинов.

Не намекающими символами, но представлениями живых идеалов, обитающих на Олимпе, были боги эллинов, в которых видим мы одно лишь человечески прекрасное, а не головы животных, как у богов египетских, не двадцать рук, как у индийских, не двадцать грудей, как у фригийской Артемиды. В этом-то и заключался источник высокого эстетического образования, каким отличались эллины от всех народов. Самые божества их были как бы созданием поэзии, и потому народ, которого вера и богослужение слиты были с такими идеалами величия и изящества, должен был более всякого другого народа воспроизводить человечески прекрасное в слове и мраморе. Вся природа — гора, река, дерево были исполнены присутствия божества или его близости; всякое человеческое положение, всякое дело в жизни было под покровительством или влиянием какого-либо бога. Боги помогали в трудах земледельцу и пастуху, давали силу герою, судью научали мудрости, вдохновляли поэта, воспламеняли стремление любви, соединяли мужчину и женщину и провожали тени умерших в подземное царство. Даже самые обыкновенные занятия находились под непосредственным влиянием богов, самые незначительные пособия непременно приписывались им. Так, в Элее, например, поклонялись Зевсу, *избавителю от мух* (Павзаний, кн. V, гл. 14)[5]. Jupiter Apomyius* — именно за то, что он прогоня-

* Юпитер, изгоняющий мух (*лат., греч.*).

ет мух на время олимпийских игр. Как действовала религия на поэзию и ваяние, так они с своей стороны действовали на религию, растворяя набожное чувство чувством эстетическим, каким исполнены были изображения богов и поклонение им. Именно богослужение эллинов проникнуто было достоинством и изяществом, так что в нем особенно проявляется дух и смысл поистине гуманного народа, образованного искусством. На жертвенниках Греции с самых древнейших времен лилась кровь одних животных, а не человека, как в Карфагене и Финикии; в храмах их стояли не грубые изваяния, как в Египте, не уродливые, необычайные изображения, как в Индии,— но созданные искусством идеалы человеческого величия и изящества. Священные песнопения возвышали торжество веселого жертвенного празднества*, а драматические представления истории богов и героев, увеселяя зрение, питали в то же время религиозное чувство. Вообще, грек любил лучше созерцать ясное и определенное, нежели предчувствовать темное и непонятное. Так, жизнь за гробом эллины представляли себе не иначе, как повторением земной жизни в подземном мире, который относился к действительному миру, как тень к своему предмету. Это была жизнь в каком-то сонном состоянии, какая-то странная середина между бытием и небытием. Вообще, подземный мир эллинов есть царство ужаса и апатии, где мертвые живут, подобно теням и сонным видениям. Поэтому тень Ахиллеса и говорит Одиссею, желающему утешить ее (Одис[сея], кн. XI, 388 и след.): «Не говори мне о смерти слов утешения, благородный Одиссей! Я лучше бы желал быть поденщиком и обрабатывать поле или бедным нищим без знатного рода, чем владычествовать здесь над всеми тенями умерших».

Конечно, нравственными идеалами в смысле христианском не были божества эллинов, но служение им, однако ж, действовало на народ благотворно. Оно возносило души над грубою, обыкновенною действительностью в идеальный мир, исполненный прекрасных, возвышенных образов,— в тот идеальный мир, которого чарующий свет и теперь еще отражается в немногих остатках греческого искусства. Вера

---

* Юноши, паки вином наполнивши до верху чаши,
Кубками всех обносили, от правой стороны начиная.
Целый ахейне день ублажали пением бога,
Громкий пеан Аполлону ахейские отроки пели,
Славя его, стреловержца; а он веселился внимая.
(Ил[иада], I, 470 и выше)[6].

эллинов давала им утешение и надежду в трудах и горестях жизни; она указывала на Деметру (Цереру), изобретательницу прядильни, научившую людей возделывать землю; на Палладу-Афину (Минерву), открывшую людям многие искусства войны и мира, и подобными указаниями давала высшее значение самым обыкновенным занятиям. К светлым звездам — Кастору и Поллуксу,— взывал мореплаватель в опасности; жена, в муках деторождения, надеялась на помощь Артемиды (Дианы). Празднества, которые установило богослужение эллинов, вносили в жизнь их разнообразие, общественность и веселие. Греческие города украшались дивными храмами, мраморными или медными изваяниями богов, этих неподражаемых олицетворений нравственных и чувственных сил эллинов. Но, кроме изящества, с верою эллинов был еще слит набожный страх богов. Еще Гезиод пел о богах, совершающих верховное правосудие, о Зевсе и тяжких наказаниях, посылаемых им на того, кто обидит странника и просящего помощи, осквернит братнее ложе или обидит сирот: все это до позднейших времен сохранилось в набожном чувстве народа. Это чувство, слитое с чувством изящного и красоты, необходимо долженствовало укрощать грубую страсть, разливать кротость в нравах и возбуждать к семейственной и гражданской добродетели. Но, кроме всего этого, в религиозных постановлениях эллинов заключались вместе и источники истинной мудрости, соделавшей их великим народом человечества, даже и после того, как государство и религия их прешли и дали место новому развитию человечества. Кто не знает, что на входе дельфийского храма начертано: «Познай самого себя»? Эта религия, рожденная духом народа юношеского, исполненного светлой, изящной фантазии, глубоко сливалась с общим миросозерцанием народа, со всеми учреждениями семейной и гражданской жизни его. Эллины набожно поклонялись богам своим, и даже в то время, когда вера уже утратила свое прежнее значение, когда философы потрясли ее сомнением, поэты подсмеивались над ней,— даже в то время религиозные праздники торжествовались охотно и радостно, и священные обряды совершались по преданию...

Но мы совсем отвлеклись от книги, о которой хотели говорить. Чтоб показать всю важность предмета, составляющего ее содержание, мы изложим здесь вкратце миф о Прометее, в его самой простой форме.

Прометей принадлежал к роду титанов, враждебному новым олимпийским богам, и был сын Геи (Gea, Земли),

«всепроизводящей, обильной многими именами, но в сущности единой». Мудрый и всепровидящий, создал он человека по образу богов; не мог только дать ему бессмертной души; для этого нужна была искра божественного огня. Он похитил ее с помощью Паллады-Афины и вложил в грудь созданного им человека.

Горячо любил Прометей свои создания; заботясь об их благосостоянии, научил он их употреблению огня и другим необходимым в жизни ремеслам. Между тем, род человеческий размножился на земле, и боги захотели условиться с ним о принесении им жертв. Прометей был представителем рода человеческого и, не любя Зевса, думал только о том, чтоб эти жертвы не были тяжелы людям. Убив двух волов и наполнив шкуру одного костями, а шкуру другого одним мясом, он предложил Зевсу их на выбор, с тем, что какую шкуру Зевс выберет, такие жертвы люди должны будут приносить ему. Зевс, по ошибке ли, или желая отмстить Прометею за хитрость его, выбрал шкуру вола, набитую одними костями. Но он имел нужду в мудрых советах Прометея и потому не осмелился еще тотчас наказать его; зато отнял у людей огонь, от чего жизнь их стала одним лишь страданием. Но Прометей снова похитил небесный огонь и снова принес его человекам. Тогда Зевс не имел уже более нужды в Прометее, и Прометей знал, что он страшно пострадает за это. И, зная это, продолжал он, однако ж, творить созданный им род человеческий и благодетельствовать ему: вечный первообраз самоотвержения для тех, которые, не страшась гибели, посвящают жизнь свою высокой идее — блага человечества. Он открыл людям искусство строить жилища, счет, искусство предусмотрительности, обработку железа и проч. и, кроме всего этого, устремил очи их в будущее.

Между тем, Зевс обдумывал свое мщение. Он повелел искусному Гефесту изготовить на земле девушку, с тою целию, чтоб очаровать ею Прометея и разрушить чувственностию силу его высокого духа. Когда Гефест окончил работу, Зевс повелел богам украсить девушку всеми лучшими дарами: Афродита (Венера) дала ей красоту и привлекательность, Гермес (Меркурий) — хитрую и вкрадчивую речь, и наконец сам Зевс вручил ей драгоценный, но гибельный ящик, из которого должны были разлиться на бедных смертных все несчастия. Этот обманчивый и всеми внешними прелестями одаренный образ назван был Пандорою. Зевс послал ее с Гермесом к Прометею, как дружественный

дар; но мудрый Прометей, провидя обман, отказался от дара, предостерегая от него и брата своего Эпиметея, к которому обратился Гермес. Эпиметей, совершенная противоположность своему возвышенному духом брату, раб чувственности и мгновения, пленился Пандорою и принял ее от Гермеса. Он же открыл и ящик ее, из которого мгновенно разлились на человеков страдания, болезни, заботы — все страсти, которые раздирают сердце и унижают дух человеческий. Одно лишь благодеяние примешал Зевс к бесконечному множеству страданий — надежду. Одну ее дал он только на утешение бедным смертным, повелел ей обитать на земле и сладостно обольщать человека, когда жизнь станет слишком тяжко удручать его.

Вскоре и над самим Прометеем разразилось мщение Зевса. Он велел приковать его к Кавказу, где орел каждый день терзал ему грудь, которая в ночь опять зарастала. Но твердый, мужественный страдалец не преклонялся перед властию Зевса; терпеливо переносил он страдания, не только не раскаиваясь о сделанном им для рода человеческого, но радуясь своему великому пожертвованию, уверенный, что некогда он будет освобожден. Ибо, когда несчастная Ио в скитании своем, гонимая Герою, приходит к скале, на которой страдает Прометей,— он возвещает ей грядущий ее жребий, и что из рода ее произойдет его избавитель. Это Геркулес. Хотя для освобождения Прометея и потребна воля Зевса, но всепровидящий Прометей знает страшную судьбу, грозящую Зевсу, и предсказывает ему, не открывая, как отвратить ее. Это пророчество столь многозначительно, что мы приведем его здесь так, как высказывает его Прометей, в трагедии Эсхила, предводительнице хора Океанид:

«Сам Зевс, несмотря на свое гордое упрямство, будет некогда глубоко унижен. Сам он своим супружеством сплетет себе гибельную сеть, которая лишит его могущества и глубоко низвергнет его с трона. Тогда исполнится над ним проклятие отца его, Кроноса, который проклял его, свергнутый им с своего вечного трона. Никто из богов не может ему предсказать, как отвратить эту гибель,— никто, кроме меня. Я знаю это, знаю изречение. Пусть он теперь, на гибель себе, владычествует, гордый своим воздушным громом, облекая десницу свою пламенеющею стрелою молнии. Все это не поможет ему, не поможет, когда он постыдно низвергнется в невыносимо горьком падении! Некогда узрит он пред собою дивного, всепобеждающего противника, который обретет иной, более жгучий огонь, нежели струя

молнии,— иной, более громкий голос, перед которым умолкнет могущество грома и который раздробит в прах трезубец, скиптр Посейдона, потрясающий моря и землю»*.

Итак, грозящая судьба близится: время совершения ее совпадает с тем временем, когда Геркулес, возлюбленный сын Зевса, рожденный им от смертной, посвятил силы свои миру, для избавления его от древнего проклятия, изреченного над ним мрачным Ураном. Итак, Зевс должен освободить Прометея, ибо чрез него одного только может он узнать тайну, как отвратить грозящую опасность, тайну, которую Прометей не откроет ему, пока он не освободит его. Поэтому Зевс склоняется на просьбу Геркулеса, позволяет ему убить стрелою орла, терзающего грудь Прометея, и освободить его. В благодарность за это Прометей открывает Зевсу тайну отвратить грозящую судьбу. Не трудно провидеть глубокий, прекрасный смысл, заключающийся в мифе освобождения Прометея: род человеческий, созданный Прометеем, достиг в Геркулесе своего высшего совершенства,— ибо древний мир видел в Геркулесе идеал человеческого величия и доблести в героическом отношении. Таким образом, через человеческое величие, через Геркулеса, примирилась первоначальная противоположность между божественным и человеческим.

Прометей, прикованный к скале, страждущий за любовь свою к роду человеческому, есть самый возвышенный, самый трагический миф эллинов,— божественный первообраз для созданного ими рода, первообраз чарующий, неодолимо привлекательный для тех, в груди которых горит искра священного огня, для тех, которые видят перед собою в жизни и скалу, и цепи, и орла, терзающего их внутренность, и однако ж с твердостию совершают высокий подвиг свой, подобно божественному титану. Да победят же они, подобно ему! Вера в торжество идеи не есть ли уверенность Прометея в своем освобождении?**

Из изложенного нами понятно, что исследование такого мифа от его первоначальных источников, во всех его разви-

* Aischylos Werke, übersetzt von Droysen [Сочинения Эсхила, переведенные Дройзеном (*нем.*)]. Berlin, 1832, стр. 197. Перевод Дройзена признается знатоками за лучший и вернейший.

** Мы надеемся скоро представить читателям полное изложение содержания и значения того периода греческой мифологии, который предшествует олимпийским богам[7]. Сюда же войдет и подробный анализ мифа Прометея и вместе с тем и эсхиловой трилогии — «Прометея, похитившего огонь», «Прометея прикованного» и «Прометея освобожденного».

тиях и преобразованиях — принадлежит к предприятиям колоссальным и труднейшим. Автор видит в мифах Прометея образ нравственной и мыслительной силы духа человеческого; вместе с тем раскрывает он в них и значение сверхчеловеческое. Особенную важность видим мы в том, что автор не ограничился одним изложением понятий, из которых слагается глубокознаменательный круг мифов Прометея, но в строгой последовательности раскрывает он, как в мифах сих, в стремлении Прометея, в его страдании и наконец в победе — проявляется история духа человеческого, сначала в одном лишь темном предчувствии, потом в постепенно уясняющемся сознании. Цель автора была проследить этот процесс во всех его видоизменениях; жаль только, что смерть не дала ему вполне окончить труд свой. Изданные после смерти его исследования, из которых состоит эта книга, разделяются существенно на две части. Первая состоит из *введения,* где автор определяет основную точку, с какой должно вообще рассматривать и объяснять представления классической древности в литературе и ваянии; введение это названо автором: «Философия Представления, в особенности мифического». Вторая часть посвящена специальному предмету и излагает мифы Прометея в их различных преобразованиях в поэзии и ваянии от самых древних времен до 500 лет до Р. Х. «История Прометея,— говорит автор,— более, нежели всякий другой миф, представляет в себе образ движения всей мифологии, всей истории и цивилизации эллинов. Прометей, как представитель не только человечества вообще, но преимущественно греческой гуманности (Humanität) и духовного образования, отражает в себе вместе и внутреннюю историю эллинов, начало, цвет и упадок не одних только словесных и ваятельных искусств, как средств представления,— не одну только историю систем природы, но в Прометее всего ярче отражается история духа человеческого, развитие мыслящей и нравственной жизни».

Историю мифа Прометея автор разделяет на два периода: на период преобладавшей поэзии (поэтически-философский) и на период знаменательный, философский. Каждый из периодов сих имеет еще много подразделений. В период преобладавшей поэзии придали чувственный образ понятиям о природе, оживляли и олицетворяли эти понятия (время до Гезиода — 900 лет до Р. Х.). За этим временем следует период, когда олицетворение понятий — образы — украшали, соединяли, придавали им определенные индиви-

дуальные черты; словом, когда созерцания принимают характер эпический (поэзия Гезиода от 900 до 700 лет до Р. Х.). После него начинают входить в поэзию созерцания философские, форма сливается с глубокою, мистическою и пантеистическою идеею (времена древних Орфинов[8] — от 700 до 500 лет до Р. Х.). Таким образом, первоначальные идеи о Прометее и символы его относятся к первому периоду; во втором они приходят в яснейшую определенность и разнообразятся прибавлениями и украшениями; в третьем постепенно наполняются глубокомысленным значением. Между тем, философские созерцания вносили философский дух изложения и толкования мифов—через философию прежде отчасти лишь предчувствуемые идеи пришли в ясное развитие. Это всего лучше можно видеть в тех мифах, которые служили содержанием трагедии, и в тех, которые приняли наконец вид философских аллегорий (времена Эсхила и Платона от 500 до 300 до Р. Х.). После этого времени мифы постепенно теряют свой философско-поэтический характер; к ним начинают прилагаться толкования исторические: это время сказаний, саг, разнообразных украшений и преобразований мифа, часто совершенно лишенных внутреннего значения (время старых александрийцев[9] — Аполлодора, Аполлониуса родосского, от 300 до 100 до Р. Х.). Наконец, снова порываясь возвратиться к духовному и сверхчувственному, заблудились в мистическом созерцании, к чему особенно способствовали изменения и смешения древних религий; это время позднейших александрийцев, новопифагорейцев и неоплатоников и молодой александрийской школы[10] — Платона, Прокла (время язычеcко-христианское, от 100 до Р. Х. и до 500 по Р. Х.).

Таким образом, Прометей, вместе с движением преобладающих толкований, сначала имел сущность поэтически-философскую, потом историко-поэтическую и наконец мистическую. Этот третий период включает в себе и христианскую эпоху, которая обратила особенное внимание на толкование мифов. Известно, что Прометей был сначала предметом христианской философии в толкованиях Тертуллиана, Лактанция, Иоанна Диакона и других отцов церкви. Целию автора было изложить два неровные периода; третий, или новейший, христианский, он исключил из своего труда. Но, к сожалению, он успел сделать только половину предположенного: именно, изложил миф Прометея в период преобладающей поэзии — до 500 до Р. Х. Несмотря на это, книга его, и в теперешнем виде своем, в высочайшей сте-

пени интересна. Лучше прочих обработаны в ней следующие отделы: похищение огня, раздел вола, Прометей и Эпиметей, Пандора, Прометей как творец людей, празднества в честь Прометея в Афинах. К сожалению, мы должны заметить, что язык автора темен, тяжел и чрезвычайно полнословен. Когда-то немецкая наука станет обращать внимание на литературную сторону своих сочинений, чему уже такой яркий пример подали ей Бруно Бауэр, Фейербах и другие!..[11]

Об эстетическом значении новой фортепьянной школы

Схоластика в музыке.— Стремление фортепьян выйти из схоластической колеи.— Концертный блестящий стиль.— Его недостатки. Начало новой школы.— Шопен и его влияние.— Реформа, произведенная им в фортепьянной игре.— Лист, Тальберг и Гензельт.— Сочинения Фердинанда Лангера.

Кому не случалось слышать споров о новой фортепьянной школе? Можно сказать положительно, что в каждом доме, где сколько-нибудь занимаются музыкою, где между вальсами, польками и контрдансами найдутся две-три сонаты Бетховена — уже непременно услышите отголоски этого нескончаемого спора. Музыканты разделились на две враждующие стороны: приверженцы немецкой классической музыки с презрением пожимают плечами, когда при них произносятся слова «новая школа», и называют ее последователей «чувственными невеждами»; последователи новой школы, гораздо менее раздражительные, улыбаясь, посылают в ответ своим яростным противникам только одно невинное название — «сухих педантов». От музыкантов спор естественно должен был перейти и к дилетантам. Но тут уже он сделался менее ясным и искренним. Объяснимся примером.

Было время и очень недавно, когда имена Моцарта, Бетховена, Гете, Шеллинга, Гегеля были символами самого совершенного искусства и самой совершеннейшей науки, и на всякого, кто осмеливался усомниться в их невыразимом совершенстве, смотрели как на слабоумного или безнравственного человека. В людях есть какая-то странная склонность к фетишизму — и, к стыду человеческого ума и просвещения XIX века, фанатизм до того овладел последо-

вателями этих двух «трансцедентальных философов», что если б можно было, они бы готовы были осудить друг друга на костры[1]. Но в том-то и величие науки, что она в самой себе носит противодействие своим же явлениям. Теперь имена Гете, Шеллинга, Гегеля уже не возбуждают к себе фанатического обожания, хотя никто не думает отрицать их важного значения в германской литературе; но знаете ли, что лет пятнадцать назад одна такая фраза, например: «я читаю Гегеля» или «я изучаю Гете» — уже возбуждала о говорившем ее самое высокое мнение. Бывали такие, и даже многие, которые, не зная по-немецки, важно уверяли, что они прочли всего Гегеля (Шеллинга или Гете — как кому нравилось), и одно такое уверение, разумеется, искусно подкрепляемое красноречивым молчанием, давало им значение в образованном обществе. Были и такие, которые действительно и добросовестно читали и Шеллинга, и Гегеля, но ничего не понимая в них, более всего боялись признаться в этом непонимании, потому что в то педантическое время такое признание непременно навлекало на откровенного человека название ограниченного и слабоумного.

Почти все то, что я сказал об обожании авторитетов философов, можно применить и к обожанию авторитетов Моцарта, Бетховена и немецкой музыки вообще. В то время, как воцарился в литературе и искусстве романтизм, всякий старался настроить себя на возвышенный тон, и чем в сфере философии были имена Шеллинга и Гегеля, тем же в сфере музыки стали имена Моцарта и Бетховена. Говорить: «я люблю Моцарта» или «я наслаждаюсь Бетховеном» — значило, в глазах простодушных людей, иметь высокую и глубокую душу. С одной стороны, привязанность к авторитетам, с другой, желание казаться с высокою и глубокою душою произвели в рядах дилетантов-пьянистов то же самое, что происходило в рядах философствовавших относительно Шеллинга и Гегеля. Обожание Бетховена стало доказательством и знания музыки и глубины души. В романтиках меня поражало всего больше одно — страшное желание казаться глубокими и сверхчувственными людьми, и, скажу мимоходом, если романтики такие невыносимые люди в жизни, то, мне кажется, это оттого, что никогда они не покидают затаенной мысли о высоте и глубине своей души и по этому масштабу беспрестанно меряют окружающих их людей. Были имена, которые в романтической школе утверждены были символами самого совершенного искусства: за эти имена хватались романтические

люди и начали прикрывать ими свои претензии. Между романтическими светилами имя Бетховена стояло высоко. Да и теперь кто же вздумает оспоривать его гениальность?[2] Но фанатизм людской делает то, что если они уж кого признают великим художником, то признают его во всем, не допуская в нем ни малейшего несовершенства, не дозволяя себе никакого здравого анализа. Все шло хорошо и спокойно до появления новой фортепьянной школы. Правда, были и тогда исключительные поклонники контрапункта[3] и Баха, упрекавшие сочинения Бетховена в излишней свободе, в недостаточном количестве фуг и нестрогой выдержанности их, но упрекая, они все-таки не отрицали у Бетховена некоторых достоинств. По существу вещей, каждый романтизм, старееясь, становится в свою очередь классицизмом, то есть являясь сначала как безотчетное стремление, он постепенно уясняет себе свои требования, принимает определенную форму, наконец, устанавливается в непременную систему. То же самое случилось и с музыкой, и фортепьянные сочинения Бетховена из романтических сделались уже классическими сочинениями, а прежние музыкальные романтики стали самыми упорными классиками.

С появлением новой фортепьянной школы между музыкантами произошел решительный раздор, который отозвался тотчас же и между дилетантами. Пьянисты классической школы стали с ожесточением преследовать пьянистов новой. Правду сказать, большею частию в основе ненависти классиков лежало неуменье исполнять сочинения новой школы; дилетантам же, воспитанным в правилах и в манере старой фортепьянной игры, все несообразное с их рутиною, с тем, к чему ухо их давно привыкло, казалось непонятным и дурным. И как иначе! Они привыкли все слышать на фортепьяно фугированные пассажи и квартетный стиль, а им теперь представляли лирические, одушевленные произведения Шопена, в которых не слышно было их привычного квартетного стиля, и фортепьяно получило новую, доселе неслыханную полноту. Но эта-то полнота им и не нравилась, как наприм[ер] испанцам не нравится хорошее прованское оливное масло: они предпочитают ему свое зеленое и вонючее, к которому привыкли с детства. Публика, которой чутье редко ошибается в деле искусства, приняла сторону новых пьянистов и, скучая за сонатами и концертами, предпочитала слушать пьесы новой школы.

И в публике, наконец, начало отзываться, хотя еще

втайне и с робостию, известное восклицание Фонтнеля: «Sonate! que me veux-tu?»*

Я нисколько не думаю обвинять музыкантов-классиков за их исключительное обожание своих музыкальных образцов; были существенные причины такому обожанию; одним из них стиль этот доставлял особенное удовольствие; другие, обладая большим или меньшим знанием музыки, любили следить за контрапунктными сплетениями мотивов, не заботясь, впрочем, о внутреннем содержании этой фигурной музыки и не требуя от нее другого, более поэтического наслаждения. Они были совершенно вправе иметь свои исключительные привязанности, но, раздраженные успехами новых пьянистов в публике, они пошли далее и стали отрицать у других право находить достоинства в новой фортепьянной школе и любить ее лирический стиль. В царстве искусства не должно быть ничего исключительного, и простая мысль Буало: «tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux»**[4] — всегда останется верною. Но всякая исключительность в искусстве, к сожалению, так извращает эстетическое чувство, что оно теряет даже способность понимать все прекрасное, являющееся вне его теории, и хочет все разнообразие творческой деятельности сжать в узкие пределы какой-нибудь своей эстетики, над которою само же, может быть, насмеется впоследствии. А с другой стороны, эта смешная романтическая претензия, будто бы обожание Бетховена есть непременное доказательство глубокой души, производит то, что раз одна очень милая и порядочная женщина серьезно говорила мне, по случаю концерта, даваемого одним пьянистом, что она не может присутствовать в таких концертах, где не играют сочинений Бетховена. А женщина эта очень посредственно играла на фортепьяно, не имела никакого музыкального образования и о сочинениях Бетховена знала только по одним нескольким сонатам. Сколько свежего чувства, фантазии, оригинальной мысли губится претензиями на возвышенность чувств, идеальность! И глубокую, сердечную скорбь чувствую я всегда, когда слышу от умного, богато одаренного природою мужчины или женщины — во имя какой-нибудь исключительной эстетической теории — пренебрежение ко всякому другому оригинальному явлению в искусстве.

---

* Соната! что ты хочешь от меня? *(фр.)*

** все жанры хороши, кроме скучного *(фр.)*.

Но тем не менее споры о старой и новой фортепьянной школе все-таки не прекращаются, к сожалению, постоянно скользя только по одной поверхности спорных предметов. Нигде, ни во французских, ни в немецких музыкальных журналах нам не случалось читать ничего такого, где бы критики потрудились дать себе отчет о существенном значении той или другой школы и, вместо бесполезных споров, взглянуть на дело прямо, с беспристрастием. Мы осмеливаемся предложить музыкальной публике нашу попытку уяснить этот нескончаемый спор. От нас очень далека мысль — выдавать свои мнения за мнения непреложные; с полным сочувствием к великим произведениям пьянистов старой школы мы не скрываем от себя темных сторон произведений новой школы; не руководствуясь никакою заранее принятою теориею, мы не вступаем в спор, а так сказать, разбираем спорящие стороны, желая по силам нашим определить, в чем правы или не правы те и другие.

Было время, когда фортепьяно, не объявляя претензии на самостоятельное значение в музыкальном мире, исправляло скромную и смиренную должность аккомпанирующего инструмента. Собратия его, другие инструменты, смотрели на него довольно презрительно, и если им случалось искать его сообщества, то они делали это только потому, что посредством фортепьян им удавалось выказывать с большим блеском свои собственные достоинства. Компонисты видели в нем не больше, как вспомогательное средство для композиции: на нем они могли, как в легком эскизе, осуществлять образы звуков, носившиеся в их голове. В то время классические музыканты Германии смотрели на музыку более как на предмет учености и мышления, нежели как на искусство свободной фантазии или на выражение жизни сердечной. Контрапункт господствовал во всем своем схоластическом величии. Известный спор музыканта Грауна с математиком Науманном занимал еще тогда музыкальные умы[5]. Математик чуть-чуть не доказал капельмейстеру, что музыканты должны бы учиться композиции у математиков, потому что правила контрапункта основаны на началах математических. И нельзя не признать, что, оставаясь в продолжение нескольких столетий предметом ученого и холодного размышления, музыка много выиграла от этого в глубине гармонии и в развитии законов ее. Но по существу своему музыка — искусство тех сокровенных движений человеческого чувства, для выражения которых ни образ, ни слово уже недостаточны. Несмотря на свою

доступность к душе человеческой, музыка имела самое медленное, самое тугое развитие даже в то время, как поэзия, ваяние, живопись стояли на самой высокой степени совершенства. Контрапункт крепко держал еще музыку в своих схоластических цепях, не давая развиваться свободно музыкальному вдохновению. Во все продолжение средних веков и почти до половины XVIII века музыка имела целью — действовать не на чувства, а только занимать ум контрапунктными оборотами. Но чем более стремления к контрапунктному искусству, тем более бездушности в результате, потому что, чем бездушнее тема, тем более она способна к многосторонней контрапунктной обработке. И в то время, когда Италия имела уже все произведения Рафаэля, Микель-Анджело и Тициана, музыка до того лишена была своего существенного характера, до того погружена была в чисто математический набор звуков, что папа Марцел (1550) решился было буллою запретить музыку в церквах, где она только нарушала службу своим контрапунктным шумом, нисколько не обращая внимания ни на слова молитв, ни на содержание служения. Нельзя не иметь уважения к музыкальному чувству этого почтенного папы! Палестрина умолил его остановиться обнародованием буллы до тех пор, пока он не прослушает его мессы. Папа прослушал ее и, восхищенный простотою и мелодичностью композиции, оставил буллу. Палестрина первый осмелился отклониться от деспотически господствовавшего тогда контрапункта; в его мессе ни одного канона, ни одной фуги — необычайная смелость в то время! Горячее чувство Италии разорвало тенеты контрапункта, и Палестриною создан был впервые итальянский музыкальный стиль.

Но в Германии музыка продолжала идти по своему прежнему пути: не удостоивая еще людей снизойти к ним с своего пьедестала. Она пренебрегала сближением с непосвященными в ее таинства. Любимым местом ее пребывания оставался сумрак готических сводов, где соприкосновение людских страстей не могло профанировать строгого и мистического ее значения. Быть живым выражением того, чем страдало или радовалось человеческое сердце,— казалось ей еще тогда унижением собственного достоинства. В бесстрастном величии она неслась из труб органов своих, требуя от людей не сочувствия, не сердечного участия, а одной только почтительности и уважения к своему суровому глаголу.

Явились Гайдн, Моцарт и Бетховен, и под влиянием их

музыка камерная развилась до высокого совершенства. Вытекая, по сущности своих форм и духа, из музыки органной, разработывая ее элементы, камерная музыка развила их до возможной степени совершенства и свободы, каких по натуре своей они могли достигнуть. Оставив мистический сумрак, камерная музыка уже не с прежним холодым пренебрежением смотрела на людские страсти; напротив, казалось, что, желая принять в себя элементы их, она не удовлетворялась более тою отвлеченною, сверхчувственною жизнью, какою жила прежде, она искала уже не одной только почтительности и холодного уважения, но и живого сочувствия человеческого сердца, которое готово было горячо откликнуться ей своими радостями и печалями. Впрочем, дух ее, все еще проникнутый схоластикой и мистицизмом, не позволял ей оставить свою холодную и сухую важность. Притом же речь ее, всегда серьезная и бесстрастная, редко отдавалась порывам сердечного чувства, а любила облекаться в форму холодного размышления и, вследствие этого, не могла еще быть доступной всякому живому музыкальному чувству. Она стала ближе к людям, но все еще говорила не языком сердечного увлечения, а языком отвлеченной мысли, который мог быть понятен только тем, кто, изучив условные формы его, симпатизировал в то же время с мистическим значением его духа.

Итак, камерная музыка, развившись из музыки органной, стала уже ближе к людям, но, как искусство бесстрастное, в котором над чувством и фантазией преобладала холодная мысль, она не могла быть доступна всякому живому музыкальному чувству. Ей оставалось еще совершить третий шаг, т. е. отозваться на все, чем так томительно и страстно бьется человеческое сердце. До тех пор музыка даже гордилась тем, что далеко стояла от толпы. Окруженная напудренными головами знатоков, она ни о ком другом и не думала. Да и незнатоки, с своей стороны, были совершенно к ней равнодушны, у них была своя музыка — простая, но полная жизни, бессознательно и невольно вырывавшаяся из груди их в минуты сердечной радости или страдания: то была музыка песен и романсов, на которую схоластическая музыка смотрела с презрением.

Но для того, чтоб из этого бессознательного, наивного состояния перейти в высший мир искусства, сердечной музыке народных песен необходимо было пройти сквозь горнило художественного воспроизведения. Для совершения этого нужна была организация поэтическая, которая, при-

няв ее как простую дочь природы, поняла бы все значение ее наивной и недосказанной речи. Восприимчивая и творческая натура Моцарта приступила к решению этой великой задачи в Германии — решению, от которого зависела вся будущность музыки: чтоб из искусства холодного, отвлеченного и бесстрастного сделаться искусством близким сердцу и простому чувству, ей надобно было, пройдя чрез орган и ученую важность камерного стиля, явиться в опере. Важная, строгая до тех пор и чуждая страстей, она, наконец, здесь слилась с человеческими радостями и печалями. С этих пор она перестала быть достоянием одних только ученых музыкантов: к ней обратилась любовь всех. Посредством живого и всем доступного впечатления, производимого оперой, музыка проникла в семейный круг и сердечные его беседы, воспоминание об этих сладких звуках опер, слышанных в театре, рождало непреодолимое желание осуществить их и у себя, в своей комнате.

При этом невольном стремлении обратили внимание на фортепьяно, известное тогда еще под именем clavicembalo[5] — название, очень верно характеризовавшее качество тогдашнего звука его. На этом инструменте хотели осуществить для домашнего круга те музыкальные наслаждения, которыми опера так увлекала на сцене. По гармоническим средствам фортепьян с первого взгляда видно было, что нет ничего легче перенести на него оперную партитуру целиком, как она есть. Но как гармоническая многосложность и полнота партитуры часто представляла большие затруднения и часто даже физические невозможности для десяти пальцев одного играющего, то затруднение это отстранили тем, что взяли на помощь еще другие десять пальцев и, таким образом, переносили партитуру в четыре руки. Казалось, этим достигли всего, чего можно было достигнуть на фортепьяно. Но вскоре оказались все важные недостатки и дурные стороны этих переложений. Многозвучие, которое находили таким образом на фортепьяно, только при первом неопытном взгляде могло казаться полнотою; или, если хотите, это в самом деле была полнота, но очень ложная, потому что она не давала мелодии рельефа, столь для нее важного, а напротив, подавляла выразительность ее тяжелыми массами своего многозвучия. Сверх того, музыканты, стараясь при подобных переложениях сохранять буквальную верность партитуре, часто принуждены были перемещать мелодии в самую высокую октаву, где звук фортепьяно лишен всякой вибрации и певучести. Резуль-

татом было то, что подобные переложения опер принимали всегда характер какой-то неизбежной тривиальности и безжизненности. Передавая таким образом партитуру оперы, фортепьяно представляло собой только то удобство, что на нем партитура в этом виде легко может быть разыгрываема à livre ouvert*; но в отношении эстетическом, такой снимок с партитуры имел то же значение, какое имеет плохая литография с великолепной картины.

Впрочем, этим недостаточным передаванием оперной партитуры не ограничивался круг деятельности фортепьяно. Не говоря уже о том, что сам Себастьян Бах написал для него известное собрание фуг, под названием «La Clavesin bien tempéré»**, начиная от Гайдна, Моцарта и до Бетховена — фортепьяно очень часто принимало на себя исполнение различных пьес камерного стиля, которые в этом случае назывались уже не квартетами, квинтетами и т. п., а общим названием сонат. Неудача первой попытки фортепьян усвоить себе лирическую музыку произошла преимущественно оттого, что оно стремилось к этой цели, сохраняя рабскую верность партитуре, и оттого еще, что звук его в те времена был слишком беден. Вероятно вследствие этого тогдашние пьянисты не могли еще понять, что лирический элемент оперы может легко отделиться от буквальности партитуры и выразиться в формах, приличных средствам и натуре фортепьян. Но, кроме того, причина неминуемой сухости и угловатости, с какой фортепьяно передает музыку камерную (квартетную), заключается в самой сущности квартетного стиля, которого основное начало состоит в постоянном стремлении дать каждому из голосов своих возможную степень самостоятельности, не давая в то же время ни одному исключительного господства над другими. Создавая из различных самостоятельных голосов одно целое, этот стиль в то же время требует, чтобы каждый из голосов сохранял вполне все оттенки своего индивидуального характера. Из музыкальных инструментов одни только смычковые владеют всеми качествами, необходимыми для того, чтоб, передавая ensemble*** квартетной пьесы, в то же время исполнять каждый голос отдельно от других, самостоятельно и именно с тем колоритом и оттенками, сохранение которых необходимо для того,

* с листа (*фр.*).
** «Хорошо темперированный клавесин» (*фр.*).
*** ансамбль (*фр.*).

чтоб мысль квартетной композиции получила живой интерес. Фортепьяно может передать одну только совокупность голосов квартетной музыки, оно лишено средств поддержать самостоятельность каждого из голосов ее, не в состоянии оттенить их и дать каждому из них приличный ему характер, а следственно, неминуемо нарушает и даже уничтожает мысль и выразительность целого. Вот почему даже фортепьянные сонаты Бетховена, будучи превосходными произведениями камерного стиля, заключая в себе все достоинства квартетной музыки, лишены на фортепьяно оживотворяющей их силы и жизни, которую могут им дать одни только смычковые инструменты. Если же между бетховенскими сонатами есть такие, которые в то же время, как и фортепьянные пьесы, остаются прекрасными, то это именно те, в которых Бетховен уже значительно отступает от *контрапунктных форм, преобладающих в других его сонатах.* Так, например, Sonata quasi [una]fantasia и Sonata (as-dur) con variationi op. 26 приближаются значительно к роду лирическому. Вспомните прекрасные adagio сонаты quasi [una] fantasia и andante con variationi с Marche funèbre** — где тут форма контрапункта? Кроме немногих имитаций, их тут нет и следа.

Говоря о спорах современных фортепьянных школ, мы почли необходимым бросить взгляд на ход развития музыки вообще, потому что все важные явления ее развития отражались непосредственно в том направлении, какое принимал репертуар фортепьянной музыки. До сих пор мы видели недостатки фортепьян в попытке усвоить себе лирическую музыку, а потом несовершенство и сухость их, когда они старались в камерной музыке заменить собою смычковые инструменты, незаменяемые для нее ничем. Теперь мы должны коснуться той эпохи, когда пьянисты-сочинители, стремясь сделать из фортепьян инструмент концертный, начали создавать для него новый род пьес, которым они дали название блестящих и концертных. Имея в виду заинтересовать этим новым родом музыки не одних только записных музыкантов, а публику, они оставили в стороне контрапунктные строгости, стараясь заменить их так называемым *элегантным* стилем. И тут началось то время, когда бесконечные вереницы концертов, рондо, варьяций наводняли музыкальный мир. Правду сказать, мало было толка и еще меньше поэзии в этих концертных штуках,

* Анданте с вариациями — с похоронным маршем *(ит., фр.)*.

хотя, с другой стороны, нельзя не признать, что между этими виртуозами-композиторами являлись и такие, которые, действительно, имели замечательный дар музыкального творчества, как, например, Гуммель. Но нельзя также не заметить, что почти все концертные композиции того времени носят на себе отпечаток какой-то натянутой болтливости и тяжелого прозаизма. Стараясь оторваться от контрапунктной сухости, они попали в другую крайность: открыв, что фортепьяно более всякого другого инструмента представляет обширное поле для так называемой *бравурности,* они кинулись на разные беглости. Гаммы и всякого рода гаммообразные фигурации начали играть первостепенную роль. Если являлась у них иногда мелодия, желавшая казаться грациозною, то это было только на мгновение, словно мимоходом. Главное же дело было в том, чтоб пьеса неслась безостановочно и как можно больше в быстрых нотах; о том, куда стремилась она в неуловимой быстроте своей, не думали. Но так как пьесу, имевшую в те времена объем очень почтенный, невозможно было безостановочно продолжать, не давая никакого отдыха слуховому органу, то компонисты блестящих пьес вспоминали иногда о почтенном старце — контрапункте. Если своими блестящими местами пьесы эти производят теперь то же ощущение, какое производит шум водяной мельницы на непривыкшее к нему ухо, то своими фугами и фугообразными периодами они совершенно напоминают о прогулке по топкому болотистому месту...

Между тем, как почтенные немецкие виртуозы предавались своей угловатой грациозности и пустой важности, воспитанники Парижской консерватории, идя по следам немцев, образцов своих, старались, однако ж, перещеголять их еще более усиленным блеском и элегантностью. Между ними особенно отличился Герц. Разгадав, к какому роду поэзии звуков всегда восприимчив организм французов, он приблизился к характеру танцовальной музыки и в особенности к французской кадрили. За что бы ни принялся он, за рондо ли, за варьяции, или за концерт — во всем и везде звучала у него эта соблазнительница мелодия-попрыгушка; а расставаясь с нею, принимался он за другую половину своего вдохновения — за волтижерство по клавишам, и тогда уже беганью и прыганью не было конца. Если же случалось, что музыкальное волтижерство искупалось иногда какой-нибудь счастливой фразой или даже периодом, то все-таки целое, взятое вместе, производило на душу

впечатление не глубже и не усладительнее того, какое производит беспрестанная болтовня пустого говоруна. Гофман писал, что для него ничего нет несноснее и нелепее фортепьянного концерта почтенных композиторов, его современников[6]: что бы сказал он, выслушав эту французскую музыку? Впрочем, музыкальные грехи эти переносились тогда довольно великодушно: их старались извинять неблагодарностью инструмента, на котором, по бедности средств его, ничего другого не оставалось делать, как щеголять беглостью пальцев.

Итак, цель композиторов-виртуозов создать для фортепьян музыку, которая имела бы характер светский,— осуществилась; это, к несчастию, была одна только нескончаемая болтовня, в которой чувства и одушевления не было и признака. Но явился Шопен — и несчастное фортепьяно, которое под прозаическим влиянием целого ряда искусников чуть-чуть не унизилось до степени какой-то музыкальной трещотки, вдруг от прикосновения его необыкновенного художнического таланта одушевилось дыханием поэзии.

Под влиянием его гениальности фортепьянная музыка приняла характер совершенно новый. Фортепьяно заговорило у него языком поэзии и какого-то грустно-страстного романтизма. Его оригинальные мелодии, меланхолические и несколько туманные, облечены у него всегда в какой-то вечерний полусумрак, сообщаемый им облекающей их прозрачно-величавой гармонией. Особенно превосходны небольшие пьесы его — истинно лирические вдохновения! Он первый оторвался от рутины современников-пьянистов, отбросив избитые пассажи и фигурации, заменив их новыми роскошными формами и звукосочетаниями. В изобретении мелодий поэтически одушевленных и облеченных в самые интересные и великолепные ходы гармонии — Шопен достигает истинной гениальности. Но, к сожалению, нельзя в то же время не заметить, что, стремясь иногда к какой-то ложной и изысканной оригинальности, он впадает из романтической туманности своей в совершенно непроницаемый мрак безвыходного хаоса. Странное расположение к излишней хроматичности увлекает его иногда в хаос, и именно эта излишняя хроматичность составляет темную сторону его гениального дарования. Должно заметить, однако ж, что погрешность эта встречается у него несравненно менее в сочинениях небольшого объема. Может быть, причина такого недостатка находится в самой натуре шопеновского дарования, которое чувствует свою творческую

свободу и силу лишь в пьесах небольшого объема — и теряет свое могущество, когда от него требуют того, чего он дать не может. Так лирический талант часто становится вялым и скучным, когда, насилуя свое дарование, вздумает писать поэму[7].

Но если прелесть и очарование шопеновской музыки заключается в ее туманном и задумчивом колорите, то, с другой стороны, по этому самому она доступна только для очень тонко и артистически развитого музыкального чувства. Значения популярного, к которому очевидно стремится фортепьянная музыка, Шопен не мог ей дать по самой натуре своего таланта. Но, несмотря на то, он имел важное влияние на других пьянистов-композиторов. Под влиянием его этюдов развились, со стороны техники, таланты Листа, Тальберга и Гензельта. Этой новой школе предстояло решить задачу: может ли фортепиано усвоить себе музыку лирическую, не впадая в те погрешности, в какие впадало оно при первой попытке своей овладеть лирическим музыкальным элементом?

Из предшествовавшего опыта мы уже видели, что фортепьяно не могло оставаться при одной буквальной верности партитуре по причине различия средств его с оркестром. Трудность задачи для новой школы заключалась в том, чтоб, не выходя из объема средств инструмента, избрать именно то изложение мелодии и гармонии, которое, соответствуя фортепьянам, было бы способно передать собою как можно вернее характер перекладываемой лирической пьесы. Первым, конечно, механическим, но все-таки необходимым делом было не переносить мелодии в высокие октавы фортепьян. Но фортепьяно и в средних нотах своих не достигает еще полной певучести; чем же можно заменить этот недостаток? Оставалось одно средство — дополнить этот недостаток богатством гармонической обстановки, но обстановки не натянутой, не искусственной, которая подавляла бы собою рельеф мелодии и полет лирического чувства, но обстановкою, вытекающею свободно и безыскусственно из самой натуры мелодического потока. Надобно было вслушаться со всею утонченною восприимчивостью музыкальной организации в свойство инструмента, для того чтоб облечь мелодию именно в те созвучия, которые уже таились в самой натуре этой мелодии, и так окружить ее дружным хороводом гармонических аксессуаров, чтоб безыскусственная прелесть мелодии являлась в новом, высшем очаровании.

Что новая школа не раз разрешала эту задачу счастливо, это можно видеть, если не из всех, то по крайней мере из большего числа переложений Листа и Тальберга. Незначительный как оригинальный композист, Лист обнаружил величайший талант в своих переложениях, и особенно в переложениях мелодий Шуберта. Но если новая школа оказала фортепианам истинную услугу тем, что разгадала формы, в которых они могут усвоить себе лирическую музыку, сохраняя в высокой степени свободный полет ее и страстное выражение, то нельзя, с другой стороны, не признаться, что новая школа не умела охранить себя от важных погрешностей. Несчастная страсть удивлять трудностями часто омрачает ее поэтическую красоту, обращая ее в пустого балансера. Здесь-то именно и открывается темная и ничтожная сторона новой школы. Отсюда происходит то, часто встречающееся противоречие различных мнений, с первого взгляда кажущееся непонятным, касательно достоинств новой школы. Одни находят, что музыка фортепьянная поднялась через нее до истинно поэтического выражения; другие, напротив, видят в этой школе один только шум и бессмысленную трескотню. Разобрав дело в его сущности, оказывается, что обе стороны правы, но что они смотрят на один и тот же предмет с совершенно противоположных сторон. Одни, говоря о достоинствах новой школы, разумеют только лирические пьесы, которые своею увлекательною изящностью доступны всякому живому музыкальному чувству; другим новая школа предстоит только в тех тяжких музыкальных грехах, где видно одно желание удивлять трудностями, которые могут быть интересными разве для желающих видеть, до какой степени руки человеческие способны довести быстроту свою. Но это ничего не доказывает против хорошей стороны новой школы. Нисколько не отрицая истинных заслуг ее, упрек этот объясняет только то, что всякий раз, когда фортепьяно бралось не за свое дело, оно становилось пустою игрушкой. Мы выше уже видели, что сделали из фортепьянной музыки немецкие и французские пьянисты старой школы, писавшие концерты, рондо и блестящие вариации на удивление глазам и на страдание музыкального смысла. То же или почти то же встречаем мы и в новой школе там, где она, забыв свое действительное призвание, берется за музыкальное вольтижерство. Что же касается до другого обвинения, посылаемого новой школе, в том, что она ищет эффектности и живет только ею, то обвинение это, кажется,

происходит единственно оттого, что обвинители не дают себе ясного отчета в смысле самого слова «эффект». До сих пор уменье писать эффектно для какого-либо инструмента считалось и считается не только большим достоинством, но даже непременно требуется от сочиняющего соло для него. Если б кто вздумал писать для скрипки и виолончели точно так же, как пишут для кларнета или флейты, — разумеется, такое сочинение непременно назвали бы нелепостью и дрянью: почему же только уменье писать для фортепьяно эффектно и сообразно с его средствами — могло заслужить не похвалы, а порицания? Не понимаем, как можно под словом «эффектность», в смысле потрясения чувств, разуметь что-нибудь не стоющее уважения, тем более в таком искусстве, которого самое высокое назначение и заключается в том, чтоб, трогая и потрясая чувства наши, отрывать нас, хотя на минуту, от ежедневной, скучной и сухой прозы жизни, пробуждая в душе нашей иные, может быть, и несбыточные, но тем не менее более близкие, более сладостные сердцу стремления. Упрек в эффектности явно обнаруживает свое схоластическое происхождение. Всякое истинно одушевленное произведение искусства необходимо эффектно; так эффектны создания Мурильо, Байрона, симфонии Бетховена и пр. и пр. Только претензии на эффект — другим словом, аффектация производит дурное впечатление; но зачем же смешивать ее с эффектом, который составляет необходимую принадлежность всякого искусства?

Впрочем, оставляя в стороне упрек в излишней эффектности новой фортепьянной школы, упрек, касающийся только ошибочных произведений ее, впадающих в натянутую и бездушную аффектацию, школе этой можно сделать упрек более важный и существенный, от которого оправдаться ей не так легко: именно упрек в скудости оригинального творчества. Некоторые приписывают эту скудость ее же собственным условиям, но это мнение нам кажется несправедливым. Условия новой фортепьянной школы суть условия, общие лиризму, ибо она сама есть не что другое, как проявление лиризма в том виде, в каком могут его воспринять и передавать средства фортепьян. Нам кажется, что причина скудости оригинальных произведений в новой школе заключается в трудности самого музыкального лиризма, который прежде всего требует оригинальных и широких мелодий, не может, по самой сущности новой школы, искать себе опоры в контрапункте, как бывало

прежде, а тем менее в пустозвонных побрякушках так называемых блестящих пассажей. Словом, новая школа требует богатой мелодической фантазии; прежние короткие мотивы, которые так легко было разнообразить контрапункту,— для нее уже недостаточны. А как творческий дар вообще встречается у людей очень редко, то новая школа поневоле прибегает к переложениям, или транскрипциям, которыми она до сих пор преимущественно известна музыкальной публике.

Но, повторяю, при упреках, посылаемых новой школе за бедность ее творчества, должно брать в соображение новые требования творчества, которые явились с новою школою и которых не было в старой. Прежде, за неимением лирического вдохновения, можно было прибегать к пособию контрапункта, или к блестящим пассажам, и скрывать за ними скудость изобретательности и бедность фантазии. Так в прежнее время в литературе риторика и громкие фразы выдавались за мысли; теперь же и в литературе и в музыке это невозможно. Правда, в новой школе бездарные сочинители беспрестанно прибегают к громким и пустым фразам, но успех состоит в том, что фигурации и контрапунктные ходы, бывшие принципом камерного стиля и старой фортепьянной школы, в новой уже не имеют себе места, и, следовательно, компонистам нечем прикрывать сухость и безжизненность своей фантазии: прибегая к пустым и громким фразам, они тем скорее обнаруживают свою бездарность. Прежде можно было прослыть компонистом, обладая одним только знанием музыки: теперь одно знание не делает компонистом — нужен еще талант, сильный лирический талант, оригинальность и полнота мелодий, чтоб заслужить название компониста. Весьма ошибаются те, которые думают, что в новой школе творчество сделалось очень легким; напротив... Из сказанного нами уже видно, что задача его поставлена гораздо труднее, выше, искреннее, нежели в старой фортепьянной школе и если для творческого таланта теперь стало гораздо более простора, то, с другой стороны, освобождение фортепьян от чуждого им камерного стиля, контрапунктных фигураций — словом, от всех тех пособий, которые прежние компонисты целиком переносили из квартетной музыки на фортепьяно,— заставляют новых компонистов искать пособия только в творческом вдохновении и в глубине чувства. Конечно, в сочинителях у новой школы недостатка нет — загляните в первый попавшийся вам в руки каталог музыкальных но-

востей: сколько имен, сколько произведений! Но какая бесцветность, бесхарактерность в этих произведениях! Все скучно, вяло, нигде ни признака творчества, или хотя чего-нибудь похожего на чувство и одушевление, так что, говоря об оригинальных композиторах новой школы, мы все-таки принуждены ограничиться только указанием на небольшое число чисто лирических произведений Шопена и несколько самостоятельных вдохновений Тальберга, Гензельта и Дёлера. Мы уже говорили об общем характере произведений Шопена, главную прелесть которых составляет какая-то страстная меланхолия, постоянно облеченная в задумчиво-туманный колорит. Произведения Гензельта имеют нежный, томно-страстный характер, но несколько однообразный — колорит его гораздо светлее шопеновского. Характер произведений Тальберга и, в особенности, Дёлера гораздо труднее определить: в них мало характерного, потому что несравненно менее оригинальности, чем в Шопене и Гензельте; при более блестящей форме они суше и беднее гензельтовых в изобретении.

К этим немногим именам оригинальных, талантливых композиторов, которыми еще так бедна новая фортепьянная школа, в последнее время присоединилось имя Фердинанда Лангера. По богатству своих мелодий, силе одушевления, широте стиля и необыкновенному драматическому выражению Фердинанд Лангер занимает одно из первых мест в новой школе, и мы думаем оказать услугу любителям музыки, обратив их внимание на этого нового и в высшей степени замечательного композиста. Чтоб дать понятие о характере его творчества, мы бросим беглый взгляд на некоторые из его произведений, которыми по справедливости может гордиться лирическая фортепьянная музыка. «Marche», op. 24*, его исполнен такой могучей, симфонической энергии, какой мы давно уже не встречали в фортепьянных сочинениях. Какая-то сосредоточенная и мрачная энергия составляет основной характер марша; впечатление, производимое им, тревожно и радостно, кроткая мелодия трио не ослабляет грустного впечатления целого. Столько же замечательна фантазия его «Le Corsaire»** (первоначально названнная им «Impression du Pirate», roman de Walter Scott)***. Не думайте встретить в ней одну из тех ложно называемых фантазий, к которым приучили нас

* «Марш», соч. 24 *(фр.)*.
** «Корсар» *(фр.)*.
*** «Впечатление пирата», роман Вальтера Скотта *(фр.)*.

пьянисты новой школы и которые обыкновенно состоят из одних избитых вариаций на известные мелодии. Другое — содержание в фантазии Фердинанда Лангера. Здесь все от начала до конца исполнено горячей, сердечной поэзии и оригинальности. Вступление, lento misterioso*, сумрачного и грандиозного характера: в нем чувствуется унылая необъятность океана. Как кстати здесь tremolo pianissimo** в басе, которым сопровождается медленно и величаво движущаяся мелодия; поднимаясь иногда над гармоническими массами, она имеет характер отголоска дальнего хора, который слегка доносится с моря, сливаясь с гулом волн. Все отдаленнее становятся звуки едва долетающей мелодии; наконец вовсе замирает она в чуть внятном diminuendo***, сливающемся с глухим ропотом басов. Вдруг в быстром, стремительном crescendo**** словотозвался долго сдерживаемый страстный порыв, и после нежных, арпеджированных аккордов раздается роскошная, широкая мелодия: это серенада, это прощание пирата. Вслушайтесь в нее: такие мелодии создаются только в минуты музыкального вдохновения. Как редко подобное самостоятельное творчество встречается у новых композиторов-пьянистов; как редко под бесконечным шумом пассажей, октав и триллеров[8] проносится у них свежая, оригинальная мелодия! Глубокий, артистический такт обнаруживает притом Фердинанд Лангер в обработке своих мелодий: новая школа имеет дурную привычку подвергать каждую свою мелодию всевозможным видоизменениям; Фердинанд Лангер при дальнейшем развитии этой истинно поэтической композиции воспроизвел мелодию свою только однажды, при новом изложении гармонии, и это именно придает общему характеру пьесы то быстрое, стремительное движение, которое, сохраняя ее лирический характер, делает ее глубоко драматическою; как кстати здесь эта гармоническая цепь воздушных арпеджий, сквозь которые свободно льется все более и более возрастающая тоскливая страстность широкого, мелодического потока! Тоскливо замирает последняя фраза серенады, сливаясь с ритурнелем уже изменившегося темпа, живой характер которого напоминает прежний, отдаленный хор пиратов. Теперь гремит он уныло и грозно в величавых гармонических массах.

* медленно, таинственно (*ит.*).
** быстрое чередование звуков, очень тихое (*ит.*).
*** уменьшая силу звука (*ит.*).
**** крещендо, увеличивая силу звука (*ит.*).

Пьеса оканчивается, оставляя в душе ощущение, похожее на то, какое производит на вас неясная, но чувствуемая вами внутренняя драма, которой случай сделал вас на дороге неожиданным свидетелем: вам неизвестны эти лица, вы их никогда не видали, вы их никогда больше не увидите, вы не знаете, отчего их горе, что именно так неотразимо давит жизнь этих людей, но вам глубоко врезалась в душу искренность их скорби — немое выражение ее, эта беззвучная музыка сердца, для которого существует один только родной язык — язык звуков.

Вообще, музыкальные произведения Фердинанда Лангера исполнены живого и страстного драматизма. Но музыкальный драматизм является у него не в том ложном направлении, в каком употребляют его нередко композиторы новой школы, не разгадывающие пределов, за которые музыка, по натуре своей, не должна переступать. Фердинанд Лангер, к счастию, не впадает в попытки на материальную музыкальную живопись. Могущество музыки заключается не в подражании явлениям природы: не образы пробуждает она в нас, а ощущения, потому что действует не на воображение, а на душу, на чувство. Если мы, стараясь иногда определить характер какой-либо музыкальной пьесы, прибегаем к образам природы, то это вовсе не потому, чтоб при звуках этой музыки нашему воображению представлялись именно такие-то образы; напротив, душа, чувство, равнодушные к живописным намерениям компонистов, требуют от музыки только одного — чтоб она трогала их, весело или грустно, все равно. И при этих ощущениях чувство не представляет себе образов — тогда бы музыка была искусством воображения. По существу своему музыкальное наслаждение все сосредоточено в душе, во внутреннем сердечном ощущении.

Если для определения впечатления, производимого на нас музыкой, мы берем образы из природы, то это потому, что нам невозможно определить свои музыкальные ощущения иначе, как посредством сравнений, уподобления, намека, потому что чувство не имеет своего непосредственного языка; его прямой язык так беден — это взгляд, движение лица, пожатие руки; да и притом так всегда тяжело и трудно определить словами то, что с такою полнотою и так глубоко проходит по душе. Если мы говорим, что такое-то музыкальное произведение пробуждает в нас чувство весны, туманного вечера, моря и т. п., то говорим так, желая только определить свое музыкальное ощущение,

отыскивая в природе образов, соответствующих именно *этому* ощущению. И будьте уверены, если компонист глубоко прочувствовал свое произведение, если оно вылилось у него в минуту вдохновенья, на нем непременно отразится верной, яркой печатью то состояние души, в каком у него создалось оно; и во всяком живом эстетическом чувстве отзовется оно именно тем же самым звуком, каким трепетало в душе самого автора. В противном случае называйте как угодно ваше произведение — тишью на море, бурей, серенадой, разочарованием, надеждой и т. п., все равно — если вы не положили в него вашего сердца, если при создании его не звенел в груди вашей самый сокровенный, самый искренний нерв вашей жизни, все ваши названия и картинная музыка будут ложны. Они удовлетворят только те антимузыкальные организации, которые не в состоянии поверить чувством содержание пьесы с названием, данным ей автором, и верят только одному названию. Для них-то всего более и сочиняется живописная музыка, эти восходы солнца, бури моря и проч. Это им так знакомо, так понятно — а то бог знает, говорят они, что значат эти симфонии Бетховена, слушая которые, не знаешь, что чувствовать и что воображать себе!

Мы всегда особенно ценили те изящные лирические пьесы небольшого объема, которые с появлением новой школы вошли в фортепьянный репертуар. Кто не помнит очарования, какое производили мазурки Шопена или небольшие лирические пьесы Гензельта. Пьесы большого объема удаются ему гораздо менее, и как можно сравнить с ними его очаровательные «Poème d'amour», «Pensée fugitive», «Rapsodie»*! Мы и потому еще высоко ценим подобные произведения, что понимаем всю трудность условий, с какими сопряжена удачная композиция их. Сколько таких пьянистов-композиторов, которые, сочиняя без труда самые вычурные бравурные пьесы, тотчас обнаруживают всю сухость бездарности, как скоро принимаются за создания небольших лирических пьес, необходимое условие которых составляет благородная простота и искренность чувства. В этом отношении особенного внимания заслуживает несколько пьес Фердинанда Лангера, различного содержания, но которым он дал одно общее название «Reveries au piano»**. Ни в одном из этих задушевных про-

* «Поэма любви», «Мимолетная мысль», Рапсодия» *(фр.)*.
** «Мечтания за пианино» *(фр.)*.

изведений нет ни малейшей тени той пустой бравурности, которою компонисты новой школы так часто стараются прикрывать в своих сочинениях отсутствие истинного содержания. Если нельзя не признать блеска во многих из пьес «Reveries au piano», то это не столько можно назвать блеском, сколько пеною горячего и свежего чувства. Сколько в этом собрании пьес различного характера и истинно превосходных! Вот «Lutte intérieuere»* с своим тревожным мотивом: как отзывается внутренняя борьба в этом самостоятельном ходе басовой партии, которая то покорно сопровождает главный мотив, то вдруг стремительно увлекает его за своими внезапными модуляциями! Сплетающиеся и снова расплетающиеся голоса не раз образуют собою род вольных имитаций, но во всем этом ни тени сухой учености или натянутого развития: с начала до конца постоянно господствует здесь страстная тревога, лежащая в самой основе первоначального мотива. Сколько драматизма и энергии в этой «Rapsodie»! Каждая фраза ее проникнута сердечным увлечением. Не менее замечательны «Souvenir de Viardot-Garcia» и в особенности «C'est á vous que je pense»** по грации и задумчивой нежности своей мелодии, облеченной в самую роскошную гармонию.

Но мы не знаем ни одного фортепьянного сочинения, которое имело бы в себе столько трагического величия, как пьеса «Lelia au tombeau de Stenio»***. Это какой-то скорбный, торжественный гимн. Сколько сдержанных слез в этих гармонических массах, окружающих уныло величавую мелодию. Тут есть аккорды, от которых болезненно сжимается сердце: в них слышатся внутренние рыдания... Если б эта композиция явилась в опере, какой глубокий, потрясающий эффект произвела бы она! Из пьес, не принадлежащих к «Reveries au piano», особенно еще замечательны: «Combat des Gladiateurs», «Nocturne: Jeunesse d'amour» ets., «Hommage à Byron»****. Положительно можно сказать, что каждая композиция Фердинанда Лангера исполнена одушевления и какой-то горячей искренности чувства. Колорит их постоянно жаркий, южный — все равно, освещает ли он скорбную энергию или задумчивую нежность; это колорит знойного заката, когда золотистым паром перели-

* «Внутренняя борьба» *(фр.)*.

** «Подарок от Виардо-Гарсиа»... «Я думаю именно о вас» *(фр.)*

*** «Лилия у могилы Стенио» *(фр.)*.

**** «Бой гладиаторов», «Ноктюрн: Юность любви» и т. д., «Дань уважения к Байрону» *(фр.)*.

вается воздух и вся природа, кажется, исполнена рдеющей и жаждущей неги... Если б музыкальное вдохновение современных композиторов-пьянистов почаще выражалось с такою самостоятельностью, новая школа не навлекла бы на себя справедливого упрека за бедность своего оригинального творчества. Сочинения Фердинанда Лангера еще тем разнятся от обыкновенных композиций нового стиля, что в них нет нигде следов подражания и каждое из них запечатлено духом самобытного творчества. Самобытность эта отражается у него даже и там, где он за основу своей фантазии берет не ему принадлежащую мелодию. Сколько, например, оригинального в adagio «Fantaisie sur un air russe, oeuvre 18»*! Это уже не просто варьированная тема, но превосходная элегия, для которой народный мотив служит только как бы первым словом. И каждое из переложений Лангера («Жалоба девы», «Он меня разлюбил», «На заре ты ее не буди», «Тяжело, не стало силы») исполнено артистической оригинальности. Нисколько не искажая пустыми фигурациями унылой грации русской мелодии, он передает ее в виде небольшой изящной фортепьянной пьесы, не только не лишая ее свойственного ей характера, но выставляя его с большим рельефом, еще ярче обнаруживая внутреннюю грацию ее мелодии.

Мы нисколько не отделились от предмета статьи, говоря о композициях Фердинанда Лангера. Принадлежа по лирической выразительности своей к самым лучшим созданиям новой фортепьянной школы, они, кроме того, вполне удовлетворяют другому, самому существенному условию этой школы — именно: они доступны всякому простому музыкальному чувству. Странная участь музыки! Тогда как схоластика давным-давно уже изгнана из всех искусств, тогда как каждое искусство имеет целью одно — изящество и истину выражения, когда, наконец, уже и из науки изгнана схоластика, в одной музыке, в этом искусстве сердца и чувства, до сих пор гнездится она! До сих пор люди не вздумают дать себе искреннего отчета в сущности этого искусства и, ощущая его чувством, все-таки упорно хотят сосредоточить его в голове. Если б вы знали, с каким презрением музыкальные классики отзываются о чувстве в музыке! Но если б так думали одни классики! Схоластические предрассудки перешли от них и к дилетантам: прислушайтесь к первому встречному разговору о музыке —

* адажио «Фантазия на русский мотив, соч. 18» (*ит., фр.*).

вы услышите, что постоянно на первом плане стоит знание музыкальной техники. Ни в одном искусстве к техническому знанию не питают такого слепого уважения, как в музыке: как будто искусство музыки или понимание музыкальных произведений заключаются в одном только техническом знании. Если же иному дилетанту случится получить сведение о тонике, доминанте, параллели и т. п., посмотрите, с какою важностью этот господин говорит тогда о музыке. Простодушные ее любители считают такое знание величайшею мудростью, не подозревая, что оно в музыке имеет точно такое же значение, как в литературе знание риторики и пиитики. С какою уверенностью такие знатоки, опираясь на музыкальную риторику и пиитику, судят о музыкальных произведениях! Если б кто вздумал на основании риторики разбирать какое-нибудь поэтическое произведение Пушкина или Гоголя, как бы это насмешило всех! Отчего же не смеются над музыкальными схоластиками, которые воображают себе, что, зная грамматику и риторику, другими словами, контрапункт, они уже вполне владеют искусством и постигли всю сущность его? Эти господа не подозревают, что без живого чувства поэзии их техническое знание пусто и ничтожно. Послушайте занимающихся другими искусствами, хоть, например, живописью: вы услышите в их разговорах, вместе с техническими замечаниями, рассуждения о впечатлении картины, о чувстве в ней преобладающем, о соответствии частей ее к общему ее впечатлению и проч. Никогда от классических музыкантов не услышите вы ничего подобного; все их критики ограничиваются замечаниями о сплетении и развитии мотивов, о логической последовательности их, о построении фраз и периодов — словом, замечаниями, касающимися одной только формы, и никогда ни слова не услышите о поэтическом содержании пьесы, о действии ее на чувство, о впечатлении, ею производимом. Далее грамматики и риторики эти господа не смотрят. Слушая их, подумаешь, что искусство музыки только и состоит в механическом сплетении и расплетении голосов, в подборе рифм, фраз и периодов. Грустно сказать, на какой еще низкой степени находится музыкальная ученая критика, по милости схоластического непонимания того, что музыка есть прежде всего искусство сердца и чувства, а не сухого размышления, и что интересовать своими контрапунктными извилинами — не есть еще цель музыки.

Теперь, к счастью, и фортепьянная музыка вступила

в новой школе на ту же почву, которую давно очистила для себя опера. Прощай, музыкальная риторика, прощай, схоластика! Как в опере, если компонист ее лишен дара мелодии и драматического выражения, самое тонкое и глубокое знание контрапункта не принесет ему ни малейшей пользы, так в новом фортепьянном стиле нет уже места контрапунктному механизму, и для бездарных компонистов остаются или пустые бравурные пассажи, или старая почтенная форма сонаты с ее квартетным стилем! Да не подумают, что мы нападаем на знание техники — напротив! Знание необходимо: оно одно дает свободный полет творческой фантазии; без него талант никогда не разовьет заключенной в нем силы; но, с другой стороны, не должно забывать, что музыкальный талант, и не отдавая себе отчета в своем знании, еще может творить, тогда как одно знание музыки, без таланта, совершенно бесплодно и имеет то же значение, какое в словесности риторика и пиитика. Даже в том случае, когда знание и не имеет претензий на творчество, а довольствуется только изучением музыкальных произведений — знания техники далеко не достаточно: нужно еще поэтическое чувство, нужен художественный такт; без них будут понимать только музыкальную форму, а духа не поймут. Впрочем, мы ничего не имеем против такого схоластического, формального знания: это занятие не лишено даже некоторого интереса и притом очень покойно, но, повторяем, оно отнюдь не дает ни малейшего права на тот догматический тон, какой принимают на себя музыкальные классики или те из дилетантов, которым удалось понять, что такое тоника и позволенные и непозволенные ходы. Скоро ли, наконец, придет время, когда музыкальные произведения будут разбирать не с точки зрения музыкальной грамматики и риторики; когда музыкальная критика будет стараться определять эстетическое значение музыкальной пьесы, говорить о характере ее действия на чувство, на душу — словом, не об одной только ее форме, как теперь, но и о содержании, которое в музыкальных пьесах имеет важное значение. Только тогда исчезнет это слепое и детское уважение к пустому и сухому знанию формы, из которого теперь состоит так называемое знание музыки, исчезнет слепое поклонение классическим авторитетам и модным известностям — только тогда поймут, что музыка имеет своим идеалом не форменную правильность, не более или менее замысловатое сплетение голосов и риторическое распространение одной или двух мыслей, а жи-

вое и прямое выражение чувства и жизни сердечной. Из искусства, самого близкого душе, схоластика сделала музыку искусством самым отвлеченным, чисто головным и математическим; на место страсти и чувства она поставила сухой и холодный контрапункт и для поддержания своего педантического величия уверяла всех, что имеет значение сверхчувственное и ученое. Долго верило этому простодушное чувство и, страшно скучая за этою музыкою, никак, однако ж, не смело усомниться в сверхчувственном значении этого прозаического набора звуков, приписывая свое равнодушие к нему своему незнанию. Но неудержимо прокладывает себе путь истинная музыка, дочь сердца и вдохновения: из оперы она давно уже изгнала схоластику, а теперь, в виде новой школы, и из фортепьянных сочинений изгоняет ее вместе с бессмысленным набором блестящих фраз, который в последнее время стал на место прежнего контрапункта. Может быть, близко то время, когда музыка вступит в свою истинную сферу, когда сделается она выражением дум сердечных и нашей задушевной жизни; язык ее станет ясен и понятен каждому живому чувству, и эстетическая критика войдет в сферу музыкальную. Заключим: схоластики говорят, что новая школа доказывает падение искусства; мы думаем, напротив, что, несмотря на то, что новая фортепьянная школа еще далеко не осуществила своего призвания, что в ней очень мало творческих талантов, что концертные расчеты беспрестанно мешают ее лирическому вдохновению — словом, несмотря на все это, великая заслуга ее, доказывающая успех музыкального искусства, заключается в том, что она усвоила фортепьянам лирическую музыку, изгнала схоластику из фортепьянных сочинений, приблизив чрез это музыку ко всякому живому музыкальному чувству, и, наконец, показала недостаточность одного сухого знания.

Н. П. Огарев

Оригинальность в искусстве есть дар очень редкий, и ничто так не свидетельствует о степени таланта писателя, как его оригинальность, самобытность. В прозе отсутствие оригинальности можно еще простить за наблюдательность автора, ум его, занимательность рассказа; но в стихах, где чем искреннее поэт, тем более обнаруживается талант его, эта искренность, чтоб быть занимательною, необходимо

должна заключать в себе много оригинальности и самобытности. Всякое поэтическое произведение, каково бы ни было его содержание, преимущественно вытекает из чувства автора; изящная форма, конечно, необходима; но в этом случае и самая форма непременно условливается внутренним содержанием,— другими словами, чувством, ощущением, служащими основой поэтическому произведению. Повторяем, главная прелесть поэзии заключается в искренности поэта. Поверьте это над поэтами всех стран, оно везде окажется верным. Если Байрон возбудил чем к себе столько энтузиазма и участия, то, конечно, всего более искренностию своих стихотворений, их внутреннею, сердечною правдою. То, что прежде называли «объективностию» в поэзии, когда поэт представляет образы или события, совершенно отделяя их от своей личности, никогда не может иметь такого значения в публике, как «субъективность»,— другими словами, личные ощущения, чувства поэта. Успех Лермонтова вышел преимущественно из его мелких, лирических стихотворений, запечатленных глубокою искренностию чувства. Но, с другой стороны, надобно заметить, что чувства у людей так между собой сходны, так однообразны, так легко поддаются влияниям среды, в которой живем, что нужно иметь особенную внутреннюю крепость, чтоб из этого однообразного течения вынести свою особенную, внутреннюю, личную самостоятельность и не поддаться общей рутине. Посмотрите, как мало бывает оригинальных людей: причина этому та же, разумеется, в другой сфере, почему мало бывает оригинальных поэтов и вообще художников.

Мы сказали, что главная прелесть поэзии, а особенно лирической поэзии, заключается в искренности поэта. Но если эта искренность высказывается только ходячими чувствами и всем известными и избитыми ощущениями, то, разумеется, она ни для кого не может быть интересна. Отсюда, кажется, всего лучше можно объяснить равнодушие публики к сочинителям стихов и даже равнодушие ее к таким стихам, которые отличаются хорошею формою. Стихи привлекают к себе только самобытностию и искренним выражением преобладающего в них чувства, оригинальностию содержания, как музыка самобытностию и оригинальностию своих мелодий. Самое лучшее доказательство этому Кольцов, стихи которого, при всей недостаточности и слабости своей внешней отделки и формы, нашли себе такой сильный отзыв в публике. И ни в каком другом искусстве рути-

на не возбуждает к себе столько пренебрежения, как в поэзии и музыке, именно потому, что в них очень трудно скрыть ее.

Ценя в поэзии прежде всего оригинальность и самостоятельность дарования, мы намерены теперь напомнить нашим читателям другого замечательного поэта, стихи которого изредка являлись в одном петербургском журнале с 1840 по 1845 год[1], и которого два присланные нам стихотворения мы поместили в статье нашей «О русских второстепенных поэтах» в 1 № «Современника»[2]. Мы говорим о г. Огареве, которого, нам кажется, можно отнести к весьма небольшому числу оригинальных русских поэтов. Мы обращаем на него внимание наших читателей преимущественно потому, что, несмотря на небольшое количество своих стихотворений, г. Огарев, по самостоятельности таланта, истине и простоте выражения, задумчивой прелести и оригинальности колорита и глубокому поэтическому чувству, занимает одно из первых мест между современными поэтами после Лермонтова. Действительно, ни у одного из пишущих теперь поэтов не заключается столько музыкальности в ощущениях, и никто не выражает так эту беззвучную музыкальность чувства, как г. Огарев. Мы разумеем под этими словами то состояние души, когда она, вся погруженная в свои внутренние явления, отдается им вполне, не разбирая их значения, не стараясь сосредоточить их в какую-либо определенную мысль,— когда она передает эти затаенные движения чувства в том самом виде, как проходят они в сердечной глубине, во всей их безыскусственности и искренности. Эта искренность, эта *правда,* соединенные с самым нежным поэтическим чувством, составляет одно из главных достоинств стихов г. Огарева. Никогда не встречается в них присочиненного выражения или искусственного оборота, никакого расчета на красивую форму или ловкий эпитет. Может быть, от этого стихи г. Огарева не всегда отличаются художественностию отделки, блеском выражения; иногда они неправильны, рифмы в них не всегда хороши, иногда в содержании нет отчетливой последовательности, но зато при чтении их так чувствуется, что ничего нет в них придуманного или выдуманного, что они не *сочинены,* а как будто вылились у него сами собою, как сложились в глубине сердечных ощущений. Вот, например, его «Исповедь»:

Мой друг, тебе хотел бы я
    Сказать, что душу мучит;

Я знаю, исповедь моя
Тебе ведь не наскучит.

Да только лишь сказать хочу,
Как вдруг в лице я вспыхну,
Займется дух, и я молчу
И головой поникну.

А все бы я сказал тебе —
Люблю иль ненавижу,
Как я не верую судьбе,
Как мало в жизни вижу...

Да стыдно жаловаться мне;
А в том, что как-то чудно
Живет в душевной глубине,
Мне высказаться трудно.

Но именно «то, что живет в душевной глубине», эти тайные, задумчивые аккорды души,— немногие умели выражать их с такою трогательною, нежною прелестью и правдою, как г. Огарев. Впечатление природы, музыки, жизни, даже комнаты,— все приобретает у него какую-то задушевность, понятную только сердцу читателя, и вместе с тем особенную музыкальную неопределенность, которую всего лучше можно сравнить с паром, облегающим вечером нашу северную природу, и который сообщает полю и лесу какую-то неопределенную воздушность и что-то мечтательное, меланхолическое. В этом отношении замечательно у него несколько стихотворений, из которых особенно прекрасны следующие:

Старый дом

Старый дом, старый друг! посетил я
Наконец в запустеньи тебя,
И былое опять воскресил я
И печально смотрел на тебя.

Двор лежал предо мной неметеный,
Да колодезь валился гнилой,
И в саду не шумел лист зеленый —
Желтый тлел он на почве сырой.

Дом стоял обветшалый уныло,
Штукатурка обилась кругом,
Туча серая сверху ходила
И все плакала, глядя на дом.

Я вошел. Те же комнаты были —
Здесь ворчал недовольный старик;

Мы беседы его не любили,
Нас страшил его черствый язык.

Вот и комнатка: с другом, бывало,
Здесь мы жили умом и душой,
Много дум золотых возникало
В этой комнатке прежней порой.

В нее звездочка тихо светила,
В ней остались слова на стенах:
Их в то время рука начертила,
Когда юность кипела в душах.

В этой комнатке счастье былое,
Дружба светлая выросла там;
А теперь запустенье глухое,
Паутины висят по углам.

И мне страшно вдруг стало. Дрожал я,
На кладбище я будто стоял,
И родных мертвецов вызывал я,
Но из мертвых никто не восстал.

Но особенно фантастическим колоритом отличается его «Nocturno»:

Как пуст мой деревенский дом,
Угрюмый и высокий!
Какую ночь провел я в нем
Бессонно, одинокий!
Уж были сумраком давно
Окрестности одеты,
Луна светила сквозь окно
На старые портреты.

А я задумчивой стопой
Ходил по звонкой зале,
Да тень моя еще со мной...
Мы двое лишь не спали.
Деревья темныя в саду
Качали все ветвями,
В просонках гуси на пруду
Кричали над волнами.

И мельница, грозя крылом,
Мне издали махала,
И церковь белая с крестом
Как призрак восставала.
Я ждал знакомых мертвецов —
Не станут ли вдруг кости,
С портретных рам, из тьмы углов
Не явятся ли в гости?..

И страшен был пустой мне дом,
Где шаг мой раздавался,

И робко я внимал кругом,
И робко озирался.
Тоска и страх сжимали грудь
Среди бессонной ночи,
И вовсе я не мог сомкнуть
Встревоженные очи.

Но не одни мрачные фантастические ощущения пробуждает в авторе этот старый дом: вот одно стихотворение, по содержанию своему относящееся к тому же «Старому дому», но исполненное нежной мечтательности:

Свеча горит. Печальным полусветом
Лучи блуждают по стене пустой
Иль бродят по задумчивым портретам.
Закрыл я книгу. С буквою немой
Расстался наконец. Что толку в этом?
Душа бежит учености сухой.
Теперь хочу роскошных наслаждений,
И наяву я жажду сновидений.

Какой-то звук, то робкий, то мятежный,
В ночи звучит; я музыкою полн,
Я весь в мелодии теряюсь нежной...
Мне грезится — качаясь, легкий челн
Меня несет, шумит тростник прибрежный,
И звучен плеск в реке бегущих волн.
Мне с берегов цветы благоухают,
Сквозь тонкий пар с небес луна сияет.

Вот предо мной во мгле лежит Верона...
Чуть дышит воздух теплый, ночь пышна,
Джульеты голос слышен мне с балкона...
Ребенок страстный,— вся любовь она.
Но кто поет? Ты ль это, Дездемона?
Как песнь твоя мечтательно грустна!
Душа полна любви, полна желаний,
И с уст невинных жажду я лобзаний.

Я забываюсь в сладком усыпленьи,
И тени милые передо мной
В причудливом несутся сновиденьи.
Я счастлив, я блаженствую душой...
Но будит вдруг внезапное волненье,
Еще люблю я сон прекрасный мой,
Душа грустит, стремяся и желая.
Трещит свеча, печально догорая.

Мы упомянули выше о фантастическом. Нам кажется, весьма ошибаются те поэты, которые, по примеру Зейдлица, ищут фантастического во внешних предметах, в облаках, в воздушных Наполеонах[3] и т. п.; напротив, оно живет в душе нашей, слито с нашими чувствами: это какое-то

независимое от воли нашей могущество, какая-то тайная, томная сила, которая в иные минуты мгновенно овладевает нами, пробуждая в душе иногда сладкое, иногда томительное, гнетущее чувство, в котором мы не можем дать себе отчета. Мы, по крайней мере, не умеем дать этому ощущению другого названия, кроме фантастического. К этому роду, кажется нам, принадлежат следующие стихотворения г. Огарева:

Дилижанс

Уж смерклося почти, когда мы сели,
И различить моих соседей я
Совсем не мог. Они еще шумели,
Беседою несносною меня
Терзали. Все мне так ужасно были
Противны. Треск колес и глупый звук
Бича мне слух докучливо томили.
Печально в угол я прилег. Но вдруг
Из хижин к нам на миг блеснули свечи,
Я женщину увидел близ меня;
Мантильей черной покрывая плечи,
Она сидела, голову склоня;
Глаза ее горели грустью томной,
И бледен был печальный лик ея,
И из-под шляпки вился локон темный...
Какое сходство, боже! Грудь моя
Стеснилась, холод обдал тайный...
Опять оно, виденье давних дней,
Передо мной воскресло так случайно!
И я с нее не мог свести очей;
Сквозь тьму глядя на лик едва заметный,
Тревожно жизнь мою я повторял,
И снова был я молод, и приветно
Кругом с улыбкой божий мир взирал,
И я любил так полно и глубоко...
О, как же я был счастлив в этот раз!
И я желал, чтоб нам еще далеко,
Далеко было ехать; чтобы нас
Без отдыха везла, везла карета,
И не имел бы этот путь конца,
И лучшие я пережил бы лета,
Смотря на очерк этого лица.

К подъезду! Сильно за звонок рванул я.
Что? Дома? Быстро я вбежал наверх,
Уже ее я не видал лет десять.
Как хороша она была тогда!
Вхожу. Но в комнате все дышит скукой,
И плющ завял, и сторы спущены.
Вот у окна безмолвно за газетой
Сидит какой-то толстый господин.
Мы поклонились. Это муж. Как дурен!

Широкое и глупое лицо.
В углу сидит на креслах длинных кто-то,
В подушки утонув. Смотрю — не верю!

Она? вот эта тень полуживая?..
А есть еще прекрасные черты!
Она мне тихо машет: подойдите!
Садитесь! Рада я вам, старый друг.
Рука как желтый воск, чуть внятен голос,
Взор мутен. Сердце сжалось у меня.
«Меня теперь вы верно не узнали...
Да,— я больна. Но это все пройдет.
Весной поеду непременно в Ниццу».
Что отвечать? Нельзя же показать,
Что слезы хлынули к глазам от сердца,
А слово так и мрет на языке.
Муж улыбнулся, что я так неловок.
Какую-то я пошлость ей сказал
И вышел. Трудно было оставаться.
Поехал. Мокрый снег мне бил в лицо.
И небо было тускло...

Стихотворения г. Огарева вернее бы всего можно назвать мелодиями, потому что они, как музыкальные мелодии, понятны только чувству и так мало говорят анализирующему уму. Ну, не мелодия ли, например, следующее стихотворение?

Звуки

Как дорожу я прекрасным мгновеньем!
Музыкой вдруг наполняется слух,
Звуки несутся с каким-то стремленьем,
Звуки откуда-то льются вокруг.
Сердце за ними стремится тревожно,
Хочет за ними куда-то лететь —
В эти минуты растаять бы можно,
В эти минуты легко умереть.

Для тех, которые ищут в поэзии только мыслей и образов, стихотворения г. Огарева не представят ничего замечательного; их наивная прелесть понятна только сердцу. Мы не знаем даже иностранного поэта, с которым бы г. Огарев имел какое-либо сходство: если нельзя отрицать, что поэзия Гейне имела влияние на него, то, с другой стороны, этот характер искренности, неподдельной простоты, этой глубины и нежности чувства, составляющих существенный характер стихотворений г. Огарева, резко отделяет его от подражателей Гейне, у которого почти постоянно сквозь чувство проглядывает ирония.

Но кроме этой музыкальности чувства в стихотворениях г. Огарева заметен еще другой характер — какой-то особен-

ной поэтической *вдумчивости*. Явления жизни и картины природы, изображаемые им, постоянно сливаются у него с душевными ощущениями и становятся предметом его вдумчивости. Но преимущественно она отражается у него на его собственных внутренних ощущениях. Это не анализ сердечных движений или старание отыскать их значение и определить его; нет, это то же сосредоточенное в себе чувство, которое не дает себе отчета в своих движениях, а только вдумывается, погружается в них более и более, словно тонет в глубине своих ощущений. К этому роду преимущественно принадлежат рассеянные в журнале стихотворения г. Огарева. Это бо́льшею частию вопросы сердца, неразрешимые, но тем более грустные. Может быть, от этого все стихотворения его имеют меланхолический колорит. Мы приведем здесь самые замечательные: [...][4]

Мы считаем лишним говорить о приведенных выше стихотворениях, потому что каждое из них говорит само за себя, каждое исполнено сердечной теплоты, искренности и какой-то внутренней правды. Конечно, стих в них не везде гладок, иногда встречаются выражения неточные, дурные рифмы, но, повторяем, целое так всегда исполнено горячего, сердечного чувства, что заставляет извинять это несовершенство формы. Впрочем, некоторые из них во всех отношениях прекрасны.

Между немногими стихотворениями, навеянными природою, особенно замечательны два следующие:

Полдень

Полуднем жарким ухожу я
На отдых праздный в темный лес,
И там ложусь и все гляжу я
Между дерев на даль небес.
И бесконечно тонут взоры
В их отдаленьи голубом,
А лес шумит себе кругом,
И в нем ведутся разговоры —
Щебечет птица, жук жужжит,
И лист засохший шелестит,
На хворост падая случайно.
И звуки все так полны тайной,
В то время странным чувством мне
Всю душу сладостно объемлет;
Теряясь в синей вышине,
Она лесному гулу внемлет
И в забытьи каком-то дремлет.

Весна

Еще лежит, белеясь средь полей,
Последний снег и постепенно тает,
И в полдень яркий солнце вызывает
Понежиться в тепле своих лучей.
Весною пахнет. Тело лень объемлет,
И голова и кружится, и дремлет...
Люблю я этот переход; живешь
Как накануне праздника — и ждешь...
Как колокол пробудит гул далекой,
Народ пойдет по улице широкой,
И будет радость общая и крик,
И песни не умолкнут ни на миг,
И жду я праздника: вот снег сольется,
Проглянет травка нежным стебельком,
И ласточка щебеча пронесется
В гнездо, свитое над моим окном
Давным-давно... Я птичку каждый год
Встречаю; спрашиваю, где летала?
Кто любовался ей? какой народ?
Не в той ли стороне прекрасной побывала,
Где небо ярко, вечная весна,
Где море блещет искрясь и синея
И лавров гордых тянется аллея?
Далекая, волшебная страна!..
И жду я праздника. На ветке гибкой
Лист задрожит и будет шумен лес,
Запахнет ландыш у корней древес,
И будет утро с светлою улыбкой
Вставать прохладно, будет жарок день
И ясен вечер; и ночная тень
Когда наляжет, будет месяц томный
Гулять спокойно по лазури темной.
Над озером прозрачный пар взойдет,
И соловей до утра пропоет.
И я пойду на берег одиноко...
Сквозь говора кочующей волны,
Рыбачью песнь услышу издалека,
И время вспомню я другой весны...
Наполнит душу смутное томленье,
И встанут вновь забытые виденья.

Эти два стихотворения во всех отношениях превосходны. Мы немного знаем поэтических изображений природы, нарисованных с таким мастерством. Особенную воздушную прелесть придает им этот задумчивый колорит, составляющий, впрочем, основной тон поэзии г. Огарева.

Между стихотворениями, которых содержание взято не из личного внутреннего мира автора, есть несколько прекрасных; мы не выписываем их, опасаясь зайти за пределы статьи нашей. Все они носят на себе тот же нежный,

задумчивый, мечтательный тон; впрочем, о каждом стихотворении г. Огарева можно сказать, что оно словно стремится принять форму какой-нибудь музыкальной мелодии и растаять в звуках. Больше всего напоминают нам они очаровательные мелодии мазурок Шопена и его гениальные этюды, уже потому родственные с поэзиею г. Огарева, что они тоже создания сердца, не говоря уже о родственности духа, которая чувствуется между ними. Впрочем, мы не можем отказать себе в удовольствии выписать следующее стихотворение:

Деревенский сторож

Ночь темна, на небе тучи,
Белый снег кругом,
И разлит мороз трескучий
В воздухе ночном.
Вдоль по улице широкой
Избы мужиков —
Ходит сторож одинокий,
Слышен шум шагов.

Зябнет сторож, вьюга смело
Злится вкруг него,
На морозе побелела
Борода его.
Скучно! радость изменила,
Скучно одному;
Песнь его звучит уныло
Сквозь метель и тьму.

Ходит он в ночи безлунной,
Бела утра ждет
И в края доски чугунной
С тайной грустью бьет,
И качаясь завывает
Звонкая доска...
Пуще сердце замирает,
Тяжелей тоска.

Последняя строфа превосходна и глубоко проникает в сердце. Как жаль, что г. Огарев мало писал в этом роде. Конечно, содержание в этом стихотворении то же, что и в прочих стихах его, но на этом образе, выбранном его фантазиею, как-то еще ярче, трогательнее отражается общий колорит его поэзии. Так живо чувствуешь и эту зимнюю, холодную, длинную ночь, и томящий душу унылый звон доски, прерываемый порывом ветра, и положение этого чуть видного сквозь вьюгу зябнущего сторожа... Вероятно, читатели не будут на нас жаловаться, что мы, следуя при-

нятому нами намерению напомнить им тех замечательных наших поэтов, которых произведения не пользуются общеизвестностью, вполне ими заслуженною, мы выбрали стихотворения г. Огарева. Мы должны были прежде всего остановиться на нем потому, что нам кажется, что по самобытности и поэтическому дару своему он занимает первое место между всеми пишущими теперь стихи. Это во всех отношениях талант чрезвычайно замечательный. Надобно заметить, что стихотворения г. Огарева печатались в журнале в то время, когда рядом же с ним печатались стихи Лермонтова, к которым было тогда приковано всеобщее внимание. Весьма может статься, что многие стихотворения г. Огарева были тогда и не замечены. Притом, по характеру своему доступные лишь весьма тонкому эстетическому чувству, не имея блестящей художественной формы,— они, как всякое сердечное слово, не могли быть замечены большинством публики. Теперь они вернее могут быть оценены. Конечно, их могут упрекнуть в однообразии тона и содержания,— мы сами очень хорошо знаем все упреки, которые можно им сделать,— но тем не менее мы прочли их с наслаждением: эта грациозная простота, эта задушевность выражения, эта постоянная искренность чувства, наконец, эта внутренняя правда, которою они дышат, симпатически влечет к ним. Качества редкие в поэтах, и особенно в современных поэтах, у которых воображение и отвлеченные идеи беспрестанно становятся на место чувства, которые наперерыв стараются принять на себя то ту, то другую роль, воображая себя в разных положениях и никогда не оставаясь самим собою. Правда, редкие владеют талантом высказывать то, что чувствуют; быть искренним есть тоже своего рода дар, принадлежность сильной и богатой натуры, и много внутренней силы и решимости нужно для этого. Но зато как обаятельно действует эта *внутренняя правда* в поэзии, как привязывает она к поэту, как каждый стих его отзывается тогда в сердце читателя! Мы относим г. Огарева к немногому числу таких поэтов. Но кроме этого он так умеет уловлять самые тонкие, мгновенно улетучивающиеся движения чувства, на всякое явление природы и жизни поэзия его отзывается с такою трогательною нежностию, в его задумчивости и грусти столько сердечной теплоты, наконец, даже в этом внешнем однообразии содержания такое богатство мотивов и тонов, что, признаемся, приступив к чтению стихов его с равнодушием, мы были увлечены их прелестью. Не любя никаких категорий

и расстановок поэтам, по той простой причине, что всякий истинный, оригинальный поэт уже потому ни выше, ни ниже другого, что не заменим никем другим, мы просто считаем г. Огарева истинным поэтом. Не знаем, думает ли он издать свои стихотворения, — мы приглашаем его сделать это, уверенные, что они найдут себе сочувствие в публике[5].

Итальянская опера

В прошедший месяц репертуар нашей итальянской оперы ознаменовался новым значительным приобретением: мы говорим о «Гвельфах и гиббелинах», опере, в которой сохранена в точности вся музыка «Гугенотов» Мейербера[1]. Итальянской музыке среди самых блестящих торжеств ее грозил сильный удар. Торжествующие почитатели немецкой музыки победоносно смотрели на смущенных любителей итальянской. «Что,— говорили они им,— это не похоже на вашу итальянскую рутину,— не похоже на этот сбор арий, не связанных между собою ни общей идеей, ни общим характером, на этот сбор арий, между которыми трудно различить одну от другой: так все они между собой похожи. Послушайте, как у Мейербера каждая ария имеет внутреннее соотношение с движением драмы и с характером поющего лица; и не в одной только мелодии чувствуется это соотношение, но и в глубокомысленном аккомпанементе оркестра, каждая фраза которого исполнена значения. Послушайте, как у Мейербера все слито в одно целое, как музыкальные идеи, лежащие в основании гармонического здания, проходят сквозь всю оперу, постепенно принимая размеры более и более обширные. Это, конечно, не похоже на итальянские оперы, состоящие из отрывков, не соединенных между собой никакою внутреннею связью и называемых ариями; перемешайте их как хотите, переставляйте как угодно, опера от этого не потеряет ничего...» и проч. и проч.

Увы! все эти упреки, посылаемые итальянской музыке, имеют некоторое основание. Любителям ее приходилось грустно опускать голову, не находя возражений против торжествующих почитателей немецкой школы, хотя они живо чувствовали, что есть что-то, что неуловимо ускользало от всех этих упреков, что, несмотря на них, заставляло так искренно любить эту итальянскую музыку, которая, не-

смотря на все презрение к ней почитателей немецкой школы, продолжает жить такою симпатичною жизнию, всюду приветствуемая и любимая, и любимая без мистической важности, без пышных фраз и глубокомысленного вида, а с тою молчаливою простотою теплого чувства и фамильярностию, которые лучше всех слов говорят за сердечное и прочное чувство. Торжествующие враги итальянской музыки упрекали ее и в сантиментальности, и в однообразии, и в отсутствии всякого творчества,— словом, итальянская музыка была уничтожена, и одно только германское музыкальное искусство сияло неугасаемым светом.

Мы не примем на себя трудной обязанности защитить итальянскую музыку от упреков, ей делаемых, тем более, что мы сами чувствуем справедливость многих из этих упреков, но мы попросим позволения напомнить здесь впечатление, испытанное теми из путешественников, которым случалось переезжать из Германии в Италию[2]. Мне кажется, что впечатление, при этом переезде, некоторым образом может передать ту особенность, то различие, которое заключается между немецким и итальянским музыкальным стилем.

В самом деле, нет ничего интереснее этого переезда, потому что нигде в такой яркости не обнаруживается различие итальянского племени от германского. Нам кажется, что в национальных особенностях всего более заключается тайна особенностей искусства того или другого народа; народная жизнь всего лучше поясняет смысл творческого гения, обыкновенно называемого искусством. Любопытно видеть, как чистенькие, правильные деревеньки сменяются запачканными, небрежными домами итальянцев, но в этой небрежной неправильности вдруг почувствовалась какая-то широко раскидывающаяся жизнь; в домах, на полях и в уборке винограда вдруг является особенный архитектурный стиль, какое-то бессознательное стремление к красоте и грации. Смотришь на людей: в лицах их нет жесткости черт, в приемах — резкой угловатости. Надо заметить, что тирольцы — самое красивое племя северной Европы: высокий, статный рост, мужественное очертание профиля, бодрый, самоуверенный взгляд, но от всего этого веет какою-то грубостью, глаза без блеска, физиономия деревянна. Тем поразительнее итальянские лица, на которых ярко отпечатлелись мягкость, тонкость чувства и живость воображения, тем поразительнее игра итальянского лица, на котором мгновенно отражается каждое впечатление и чер-

ный блеск итальянских глаз после мутного отлива глаз тирольских.

Необыкновенно действует на душу переезд в Италию. Вдруг почувствовалась во всем какая-то широкая жизнь. Два часа езды — а как все изменилось! Порядок и аккуратность немецкой постройки сменились спокойною итальянскою небрежностию. Врожденное изящество итальянского племени, отличающее его от всех племен Европы, просвечивает всюду, даже в самой крайней бедности. Во всех других странах бедность носит характер страдальческий, унылый; и как именно в бедности отличается итальянец от всех других народов Европы! Его всегда изящная, небрежная осанка словно закрывает собой его полуодежду. Итальянец, в противоположность испанцу, не терпит лохмотьев; он лучше ходит полуодетым, но только не в заплатах. Итальянский мужик не любит маленьких, уютных немецких домиков, в которых все расположено обдуманно и хозяйственно: он обыкновенно живет в большом доме, хотя этот большой дом с трех сторон окружен подпорками и едва не разваливается, верхний этаж без стекол. Но этому ветхому дому, на котором штукатурка и краска не возобновлялись со дня его постройки, он умеет придать натуральную, живописную красоту. Солнце и время перекрасили его по-своему; южная растительность пробралась сквозь камни и щели; свесившиеся сучья густо разросшегося винограда прикреплены к дому и образуют натуральный навес над входом, около которого играют полунагие, запачканные дети античной красоты; у двери мать сидит с работою, из окна выглядывают черные глаза прекрасного лица; муж-отец, работая в поле, вместо шляпы от солнца, обвил свою голову виноградной веткой, широкие листы которой густо оттеняют его загорелое лицо, придавая ему вид какого-то полевого Вакха,— и все картинно, небрежно, откровенно, во всем чувствуется природа во всей своей безыскусственной прелести. От этой бедности веет каким-то особым оттенком жизни, который ускользает из-под гнета нужды, и там, где немец, англичанин, француз понурили бы голову и впали в уныние — итальянец весело смотрит на свое голубое, кроткое небо, гордо поднимает голову, не прибегая к вину для забвения своего горя. Правда и то, что нужда далеко не так тяжела для итальянца: благодатная природа легко дает ему все необходимое, и притом климатические условия вовсе не располагают его к неумеренным наслаждениям едою и вином. Итальянец в своем образе жизни

очень умерен: в Италии не знают обильных обедов и возлияний...

Мне кажется, та же разница, которая лежит между германскою и итальянскою национальностью, заключается между немецкой и итальянской музыкой. Эту прелесть итальянской национальности, о которой говорил я, очень трудно определить: она ускользает от анализа, ее не сосредоточить в определенную мысль, но тем не менее она чувствуется; вы не налюбуетесь ею на картинах, на статуях; вы выносите ее в душе после всех ваших путешествий, и если из вашей памяти изгладились все воспоминания о них, одна она сохраняется в вашей душе, как тот сладкий сердцу аромат, как духи некогда любимой женщины, с запахом которых навсегда слиты для вас и образ ее, и ваша любовь, и счастие прошлых ощущений. Как в немецкой национальности все развивается упорно, трудно, настойчиво, так в итальянской словно все достается легко и просто, словно без труда, и потому расточительность приобретенного бывает страшная; все живет в ней как будто для одного этого дня, восклицая: «Non curiamo d'incerto domani!»* В итальянских домах, даже в домах знатных фамилий, нет и признака того удобства и хозяйственности, которые составляют непременную принадлежность домов всех других стран Европы; у итальянца все его будущее сосредоточивается в настоящей минуте. Отсюда веселость народа, его страсть к празднествам, к прогулкам, наконец, его страсть к искусству, которым наслаждается он не рассуждая и не задавая себе вопросов о его значении. Все это вместе создало открытый характер народа, развило до поразительной степени творчество фантазии, удержало его в неразрывной связи с естественностию и природою, внесло необыкновенную ясность жизни во все, чем окружает себя итальянец, воспитанный на античной почве, с младенчества окруженный красотою искусства и природы; все существо его проникнулось изяществом. Преданный настоящей минуте ум итальянца совершенно чужд всех отвлеченностей, но вследствие же этого и обладает тонким практическим тактом и самым живым чувством действительности; от этого же и фантазия его преимущественно исполнена изобразительности. Итальянцы никогда не заботились о теориях искусства, не разыскивали его значения, его философии: знание выпало на долю Германии, на долю Италии — наслаждение.

* «Не заботимся о неизвестном завтра!» *(ит.)*

Из сказанного нами происходят как блестящие, так и темные стороны итальянской национальности, а вместе с тем, как самого прямого выражения ее, и итальянской музыки; потому что как в отдельном человеке, так и в народе душа всего искреннее выражается в музыке. Наука недаром трудила Германию, недаром бросала ее во все стороны отвлеченностей, недаром громоздила теории и философские системы: усилия тружеников науки остались не бесплодны. Если в приложениях к практике других искусств ученые теории до сих пор принесли тощие плоды, то, к счастию, это нисколько не относится к музыке. О немецкой музыке можно положительно сказать, что она одолжена величием своим науке и знанию. Самым блестящим доказательством этому Мейербер. Творец «Роберта» мог явиться только в стране, где наука долго занималась изучением теории искусств. Музыкальное творчество его есть не что другое, как приложение эстетических теорий, извлеченных наукою из лучших образцов искусства, к музыке; те условия, которых эстетика требует от драмы, Мейербер приложил к опере. В драме все должно быть основано на определенности характеров, из столкновения которых происходит и завязка и действие, и весь интерес для зрителя; требования от драмы Мейербер перенес в сферу музыкальную. Правда, что в этом отношении превосходный образец дан был ему Моцартом в «Дон Жуане» и потом Вебером в «Фрейшюце»; но нужно было иметь большой талант, чтоб, воспользовавшись этими образцами, развить их до таких грандиозных размеров, в каких предстоит нам его лучшая опера «Роберт». Манера Мейербера в основании своем очень проста: он всегда выбирает два резко противоположные начала и кладет их в основание своего музыкального здания; из этой противоположности начал вытекает весь драматизм его музыки. Сообразно с движением драмы он противопоставляет их, сближает, обозначает влияние того или другого, и производит тем самым самые потрясающие музыкальные эффекты. По самому свойству дарования Мейербера ему необходимы самые драматические либретто. В «Роберте» драматизм преимущественно заключается в самом содержании; притом фантастическая канва, столь удобная для музыкальной фантазии, легко могла обойтись без большого драматизма в действии: но вне фантастической канвы — в либретто, лишенном сильного драматического действия,— талант Мейербера оказался бы весьма слабым. Он по натуре своей не мелодист, не мастер про-

изводить чисто лирические эффекты, тайною которых до сих пор владеют только итальянские композиторы. В «Гвельфах и гиббелинах» счастливых мелодий очень немного, но наука беспрестанно подкрепляет слабость мелодического творчества, и если зрителю трудно иногда защититься от утомления и даже скуки, которые производят в операх Мейербера вообще те сцены, где он не может противопоставлять своих враждующих начал, то все-таки целое так глубоко обдумано и рассчитано, Скриб такой мастер сосредоточивать действие в потрясающие сцены, что общее впечатление «Гвельфов» поразительно.

Лучшею оперою Мейербера останется «Роберт», как по богатству музыкального драматизма, так и по самой новости манеры. Переведенная из фантастической сферы в обыкновенную, действительную, манера Мейербера значительно теряет свою силу, и тогда мало помогают ей и рассчитанные эффекты, и обдуманность, и величайшее уменье владеть звуками и оркестром. Вне фантастической сферы невозможно выбрать такие резкие противоположности, как Бертрам и Алиса, в которых олицетворяются существенные элементы жизни — добро и зло. С ослаблением противоположности слабеет и талант Мейербера. Как в «Роберте» главный характер музыкальной драме сообщает Бертрам, так в «Гвельфах» сообщает его Марцел. Его пению дан суровый, фанатический характер, составляющий резкую противоположность со всем его окружающим. Не имея возможности входить в подробное рассмотрение оперы, мы скажем только, что при всей обдуманности своего драматического плана, которая обнаруживается в каждой музыкальной фразе, при всем даре мастерски бросать свет и тень в своей музыкальной картине, при всей тщательной отделке и глубоком знании музыкальной техники Мейербер не мог дать своей второй опере того, чем так увлекательно потрясает его первое произведение — «Роберт». Что здесь казалось оригинальностью, то в «Гвельфах» стало уже манерой, потому что все музыкальные эффекты расположены здесь точно так же, как в «Роберте». Конечно, копия с самого себя очень позволительна, но тем не менее она показывает, что действительного творчества достало у Мейербера только на одного «Роберта».

Мы не можем не заметить, что этот род опер, продолжающихся по пяти часов и исполненных самого сложного и сильного драматического действия, мог быть создан только для самой немузыкальной публики. Есть ли возмож-

ность, после обеда, когда и без того нервы находятся в упадке, в продолжении пяти часов со вниманием слушать музыку, не почувствовав наконец усталости и притупления в нервах? Такой род мог быть придуман только для парижской публики, для которой в деле музыки всего более нужно количество, чтоб, раз заплатя четыре франка за место в партере, можно было наслушаться музыки и насмотреться танцев недели на две, на три. Игра и пение Гризи и Марио были удивительны, и без всякого сомнения, им одним «Гвельфы» одолжены своим громадным успехом. В особенности третий акт был истинным торжеством их. Мы не можем найти слов, чтобы хоть сколько-нибудь передать то потрясающее впечатление, которое произвел дуэт их. Кроме своего в высшей степени драматического положения, прерывистые мелодии этого дуэта спеты были ими с таким страстным, тоскливым выражением, что зрители были потрясены до глубины души, все сердца словно были надорваны.

Но, несмотря на этот великий успех, признаемся, мы не можем защититься от несколько неприятного чувства, слушая эту музыку, исполняемую итальянцами. С этим свежим, звучным, мелодическим голосом и этою истинно итальянскою манерой пения, Марио поет арии и речитативы, совершенно чуждые итальянского стиля; в продолжении огромных четырех актов должен напрягать свой голос без всякого мелодического или лирического эффекта, потому что, по характеру своему, их не имеет стиль Мейербера. Вот это-то, при удивлении нашем к искусству артиста, грустно подействовало на нас. Мейербер пишет свои оперы для французских певцов, и главный эффект его стиля состоит в музыкальной декламации, в глубокомысленном ходе оркестра. А ничто так не противоположно итальянскому стилю, как французская манера пения. О немецкой мы уже и не говорим. Основанная преимущественно на декламации, на драматическом эффекте, она легко обходится без обработки голоса; грация, изящество пения, артистическая отделка оставлены в стороне, потому что все усилия направлены в ней к одной цели — к драматическому выражению. Будучи в высшей степени драматическим народом, французы народ очень не музыкальный. Итальянская манера пения — лирическая, изящная, ищущая везде не природы, а искусства,— то есть той же природы, но только в ее самом прекрасном, в самом изящном выражении,— вовсе не по французскому характеру, который как

на сцене, так и в других искусствах ищет природы, как она есть, требуя одного только, чтоб она была очень драматическою, эффектною. От этого, может быть, и итальянский театр в Париже посещается гораздо менее Большой Оперы, при одинаковости цены местам,— и посещается только высшею публикою и немногими любителями итальянского пения, между тем как певцы Большой Оперы и в сравнение не могут идти с первоклассными талантами Итальянского театра.

Итальянцы охотно переносят слабость драматического действия в своих операх. Если в опере много мелодий или лирических эффектов — они от нее в восхищении. Для итальянцев до сих пор опера представляется каким-то драматическим концертом, где они слушают отдельные арии и сцены; для них прежде всего нужно пение, широкое, мелодическое пение; на определенность музыкальных характеров, на отражение их в инструментовке оркестра, на последовательное движение музыкальной драмы итальянские композиторы не обращают внимания; да при постоянной посредственности их либретто это было бы и невозможно. Обладая изумительным творчеством мелодий, они расточают его с тою беспечностию, какая встречается в иных гениальных натурах, которые тратят в пирах изумительное богатство внутренней жизни, фантазии, идей, не заботясь давать никакого прочного существования своему мгновенному творчеству. Но, с другой стороны, должно заметить, что эта же оперная манера итальянцев дает им средство во всем блеске обнаруживать все богатство их мелодической фантазии. Музыкантов, которые с большим искусством умеют положить на оркестр чужие мелодии, очень много, особенно в Германии; но очень немного в ней таких, которые имеют дар создавать мелодии; а в этом-то изобретении мелодий, которое в музыкальном творчестве занимает первое место, итальянские композиторы далеко превышают композиторов Германии и Франции. Мы говорили выше о впечатлении, какое испытываешь при переезде из Германии в Италию[2]. Почти такое же впечатление остается в нас, когда мы соображаем внутреннее различие немецкой и итальянской музыки. Многое в итальянской музыке неприятно действует: детская небрежность отделки, младенчество технического знания, рутина и изношенность некоторых форм; но за всем этим постоянно слышен в ней голос горячего чувства, искреннее выражение страсти, что-то глубоко и нежно охватывающее душу и приносящее ей

чисто лирические наслаждения, то очарование человеческого голоса и пения, которым владеет одна только итальянская школа. Посмотрите на Мейербера: как он всем умеет воспользоваться, как умеет действовать на воображение зрителей и протестантским гимном Лютера и старинною мелодиею couvre feu*; у него все рассчитано на картину, на рельефность: перед этою обдуманностию гармонии и глубоким знанием оперы итальянских композиторов кажутся детским лепетом или простодушною песнию; но зато сколько свежего чувства в этом лепете, сколько неисчерпаемого богатства мелодической фантазии! Самые лучшие мелодии немецких опер до такой степени зависят от драматического действия, что, переложенные на фортепьяно, теряют весь свой эффект, тогда как итальянские столь же увлекательны и переложенные на фортепьяно (вспомните переложения Тальберга), именно потому, что они заключают в себе лирическое, чего нет в немецких мелодиях. Что касается до нас, мы равно любим и немецкую и итальянскую музыку, потому что и та и другая имеют свою красоту и свое достоинство, незаменимые в другой: мы любим в одной ее глубокомысленный ход оркестра, ее роскошную драматическую инструментацию, в другой — ее горячий лиризм и живое, стремительное выражение чувства и страсти.

Заметки о журналах за июль месяц 1855 года

Лучшая статья в этом нумере «Отечественных записок» принадлежит г-ну Кудрявцеву. Она составляет продолжение статей его о Данте, начатых в майской книге[1]. Нам показалась эта вторая статья несравненно лучше первой, где дело шло о политическом положении Италии в средних веках и борьбах гвельфов с гиббелинами[2]. При всем нашем уважении к ученому, трудолюбивому и даровитому автору, мы с сожалением должны заметить, что первая статья его о Данте, относительно отчетливости в изложении, далеко уступает второй. Конечно, борьба германских императоров с папами составляет такую громадную картину, которую почти невозможно сжать в одну журнальную статью, но зато журнальная статья требует не подробностей этой великой борьбы, а определения ее начал, ее су-

---

* вечерняя заря или сигнал к «комендантскому часу» (*фр.*).

щественных причин, ее преобладающих характеров — так, чтобы для русского читателя ясно было, из чего возникла, разгоралась и кипела эта борьба и почему итальянские политические интересы так разделены были между папским престолом и германским императором. Нам, пожалуй, заметят на это, что мы хлопочем о вещах общеизвестных; так, но кому известных? Уж, конечно, не массе русских читателей, которую, собственно, и должна иметь в виду ученая статья в журнале. Вот эту-то любовь к просвещению русских читателей, к популярному разъяснению им результатов, выработанных наукою, мы желали бы видеть в ученых статьях, помещаемых в наших литературных журналах. К несчастию, в этом отношении наши ученые статьи подражают большею частью своим первообразам — немецким ученым статьям, вовсе не обращая внимания на огромное различие немецкой читающей публики от русской. Вероятно, к этой же причине должно отнести и ту неправильность в языке и изложении, которой отличаются большею частию ученые статьи в наших журналах.

Да, любезные читатели, вы, может быть, не поверите мне, но я еще очень живо помню время,— этому лет пятнадцать только,— когда вид русского литературного журнала возбуждал в некоторых из русских ученых улыбку презрения. С схоластическим величием смотрел ученый на популяризацию науки. Взгляд на литературу, как на самый могущественный проводник в общество идей образованности, просвещения, благородных чувств и понятий, не приходил в голову этим, впрочем, почтенным и достойным людям, полагавшим, что наука, высказываемая не с университетской кафедры, теряет уже достоинство науки. Теперь этот период науки в России, слава богу, прошел; наука не пренебрегает уже литературным журналом. Нет науки для науки, нет искусства для искусства,— все они существуют для общества, для облагорожения, для возвышения человека, для его обогащения знанием и материальными удобствами жизни; и вопреки Пушкину, «чернь» всегда вправе сказать поэту и ученому:

«Нет, если ты небес избранник,
Свой дар, божественный посланник,
Во благо нам употребляй:
Сердца собратьев исправляй.
Мы малодушны, мы коварны,
Бесстыдны, злы, неблагодарны,
Мы сердцем хладные скопцы,
Клеветники, рабы, глупцы;

Гнездятся клубом в нас пороки:
Ты можешь, ближнего любя,
Давать нам смелые уроки —
И мы послушаем тебя...»[3]

Это вторая статья г. Кудрявцева о Данте искренно обрадовала нас. Хотя она, как сам автор говорит, составляет собственно извлечение из недавно вышедших лекций покойного Фориеля о Данте, пополненное и другими источниками, но это извлечение сделано так прекрасно и с таким знанием дела, что для русской публики оно несравненно полезнее всех так называемых *самостоятельных* ученых трактатов, исполненных схоластической темноты и доступных одним немногим специалистам. Даже язык и изложение автора показались нам несравненно выработаннее и отчетливее прежнего. Словом, это во всех отношениях прекрасная, *полезная* статья. И какое интересное содержание: рыцарская поэзия, в которой отразились благороднейшие и поэтические стороны феодального общества и именно самой образованнейшей части его — Прованса, романтическая любовь, вдохновлявшая провансальских рыцарей и трубадуров,— родственность итальянской цивилизации с Провансом, которая способствовала к усвоению Италией этого рода поэзии, наконец, влияние рыцарской поэзии на итальянское общество и преимущественно на Флоренцию — родину Данте. Все это вместе с изложенным в первой статье г. Кудрявцева политическим положением Флоренции образуют среду, под впечатлениями которой воспитался и созрел дух Данте, характеристике которого, вероятно, будет посвящена следующая статья даровитого и трудолюбивого автора.

В июльской книге «Отечеств[енных] зап[исок]» напечатан «Дневник чиновника», на котором выставлен 1807 год. Любопытных фактов в нем очень мало, так мало, что едва ли они вознаградят за скуку, с какою читается он. Особенно скучно действует на читателя старческое, резонерское изложение этого «Дневника». Хотя из него видно, что автор писал его в очень молодых летах, но, судя по монотонной сдержанности в изложении, мы вправе заключить, что, исправляя и даже, вероятно, переделывая его в зрелых летах, автор, сам того не замечая, лишил его той живости и свежести юношеских порывов и впечатлений, которые хоть сколько-нибудь могли бы вознаградить читателя за бедность и поверхностность содержания. И потом это постоянное ознакомление читателя со множеством самых ничтожных вседневных обстоятельств и встреч автора могло

бы казаться интересным только в том случае, когда бы обстоятельства эти хоть сколько-нибудь характеризовали русское общество 1807 года. Вообще много бы выиграл этот «Дневник», если б автор выкинул из него, по крайней мере, половину. Самую интересную сторону «Дневника» — и то далеко не новую — составляют литературные знакомства автора и тогдашние литературные вечера. Но, к сожалению, у автора нет ни малейшей способности к характеристике лиц: они какими-то смутными тенями мелькают перед читателем. Из анекдотов, сообщаемых автором, нам показался особенно интересным один, о князе Шихматове, и мы считаем за особенное удовольствие познакомить с ним наших читателей:

«На литературном вечере у А. С. Шишкова хозяин приглашал князя Шихматова прочитать сочиненную им недавно поэму в трех песнях: «Пожарский, Минин и Гермоген», но он не имел ее с собою, а наизусть не помнил и потому положил читать ее в будущую субботу, у Гаврилы Романовича. Моряк Шихматов необыкновенно благообразный молодой человек, ростом мал и вовсе не красавец, но имеет такую кроткую и светлую физиономию, что, кажется, ни одно нечистое помышление никогда не забиралось к нему в голову. Признаюсь в грехе, я ему позавидовал: в эти годы снискать такое уважение и быть на пороге в академию...[4] За ужином, обильным и вкусным, А. С. Хвостов с Кикиным начали шутя нападать на Шихматова за отвращение его от мифологии, доказывая, что это непобедимое в нем отвращение происходит от одного только упрямства, а что, верно, он сам чувствует и понимает, каким огромным пособием могла бы служить ему мифология в его сочинениях. «Избави меня боже! — с жаром возразил Шихматов,— почитать пособием вашу мифологию и пачкать вдохновение этой бесовщиной, в которой, кроме постыдного заблуждения ума человеческого, я ничего не вижу. Пошлые и бесстыдные бабьи сказки — вот и вся мифология. Да и самая-то древняя история, до времен христианских, египетская, греческая и римская — сущие бредни, и я почитаю, что поэту-христианину неприлично заимствовать из нее уподобления не только лиц, но и самых происшествий, когда у нас есть история библейская, неоспоримо верная и сообразная с здравым рассудком. Славные понятия имели эти греки и римляне о божестве и человечестве, чтоб перенимать нелепые их карикатуры на то и другое и усвоивать их нашей словесности!»

В литературном отделе «Отечественных записок», кроме повести г-жи Марченко «Вокруг да около», о которой мы ничего не скажем, помещена пословица[5] в драматической форме, соч. г-жи Ольги Н. под названием «Ум прийдет — пора пройдет». Мы не вовсе чужды симпатии к дарованию г-жи Ольги Н., и нам очень не хотелось бы сказать ей что-либо неприятное; но тем не менее пословица ее неудачна. Вообще с этого рода драматическими произведениями у нас вошло в обычай обращаться очень нецеремонно. Мы воображаем, что стоит только взять первый попавшийся в голову сюжет для любой русской пословицы, разделить его на сцены — и непременно выйдет пьеска. Об изучении характеров, об изобразительности лиц, о метком воспроизведении действительности нисколько не заботятся господа сочинители. Помилуйте! к чему все это,— это такая легкая форма!! Нет, милостивые государи; если вы считаете большим трудом написать хорошую повесть, то во сколько еще раз должен увеличиться ваш труд, когда вам надобно сосредоточить ваш сюжет в несколько драматических сцен, которых вы уже не можете пополнять и пояснять вашими рассуждениями и где каждое лицо является характером, живым характером, в практической сфере, само по себе, безо всякой помощи ваших психологических объяснений; где каждое *слово* действующего характера должно носить в себе глубокий отпечаток индивидуальности и действительности. Наши сочинители драматических пословиц с истинно аркадскою наивностию выставляют своих марионеток, начинают говорить за них, как на кукольном театре, и, как скоро считают, что уже достаточно растолковали выставленную в заглавии пословицу, пьеска оканчивается. Разбирать подобные произведения, конечно, не стоит, но все-таки нельзя не выразить сожаления о времени, истраченном автором с дарованием на такого рода мертвые и скучные кукольные представления. Если бы, по крайней мере, придумывались остроумные или веселые сюжеты для таких кукольных представлений, если соблюдалась в них, по крайней мере, верность в мотивах! А то и этого нет. Например, к пословице «Ум прийдет — пора пройдет» придуман следующий сюжет. Валерия Николавна, вдова 33 лет, воображает, что любит Смольнева, господина 35 лет; а Смольнев воображает, что любит Валерию Николавну. Приходит минута объяснения, из которой оказывается, что им очень скучно вдвоем и что они вовсе не влюблены друг в друга. Почему все это названо пословицею «Ум прий-

дет — пора пройдет» — мы решительно не понимаем, разно как и того, зачем введены в нее две другие куклы, г. Костевич и Маня, 19-летняя родственница Валерии Николавны.

Если автор хотел показать в своей «пословице», что в те годы, когда человек понимает любовь, он уже не может любить, то, нам кажется, он очень ошибся, придумавши такой фальшивый сюжет. Во-первых: любовь вовсе не зависит от ума. Гете влюбился в *последний* раз, когда ему было уже лет 70, и влюбился со всею пылкостию молодости, влюбился до того, что предложил руку 18-летней девушке[6]. Любовь зависит не от ума, а от характера, от впечатлительности нерв, и притом — старая истина — для любви нет возрастов. Если при объяснении Валерии Николавны с Смольневым оказалось, что они вовсе не влюблены друг в друга, то это не потому, чтобы им прошла пора любить, а просто потому, что они не любили друг друга. Любовь, как голод, есть чувство очень неопределенное, и ошибиться в нем трудно. Конечно, бывает иногда, что хочется иного кушанья, а подадут его, отведаешь — не нравится. Так случается часто и с любовию. Но тут не жажда любви обманчива, а предмет, который иногда не в состоянии утолить ее. Так называемое разочарование случается одинаково и с мужчинами и с женщинами... Все это вещи известные, и мы просим прощения у г-жи Ольги Н. в том, что невольно вдались в такие общие места.

Кстати о женских произведениях: в 6-м номере «Современника» напечатана была повесть г-жи Нарской «Первое знакомство с светом». Журналы не обратили на нее внимания; одна газета, обыкновенно не одобряющая печатаемого в «Современнике», отозвалась о ней дурно[7].

По чувству справедливости мы считаем своим долгом протестовать против такого равнодушия и недобросовестности критики, так как дело идет о даровании начинающем. Все те, которые прочли «Первое знакомство с светом», вероятно, согласятся с нами, что это едва ли не лучшая из всех женских повестей. Милый, грациозный юмор некоторых сцен, тонкая обрисовка характеров (исключая характеры итальянца и Нелли), верность мотивов, чистая веселость, возбуждающая невольную симпатию к автору, образованный, наблюдательный ум, постепенно возрастающая занимательность в изложении, простота и изящество

языка, наконец, смелость и твердость манеры — все эти редкие качества заставляют нас поздравить русскую публику с новым женским талантом.

Выставка в Императорской академии художеств. Октябрь 1855 года

Приступая к краткому отчету о нынешней выставке картин в академии художеств, мы должны прежде всего сказать, что хотя она не богата первоклассными произведениями, но тем не менее для всякого добросовестного любителя искусства она представляет не мало утешительного. Конечно, в ней много ученического, слабого, много такого, что составляет собственно только рабочий материал для искусства, но несмотря на это, выходя из зал академии, все-таки выносишь с собой отрадное впечатление. Причина этого отрадного впечатления заключается, по нашему мнению, во-первых, в характере даровитости, который имеет выставка в целом; во-вторых, в направлении, которое господствует в русской школе. Таланты от бога, и, разумеется, никакие академии в мире не в силах создавать их, но хранить чистоту вкуса, чистоту классических преданий, хранить святыню правды и естественности в искусстве — вот в чем заслуга нашей Академии и благотворность ее влияния на русскую школу живописи. Искусство есть результат долгой и многосторонней жизни государства. Это лучший цвет его, в котором, как в зеркале, отражается весь дух его народа, но цвет этот распускается только на почве, много и глубоко разработанной. Правда, что идеалы искусства в высшем своем развитии всегда переходят за черты, разделяющие национальности, и становятся общими идеалами духа человеческого, но для этого необходимо, чтобы первоначально идеалы эти самостоятельно вырабатывались на национальной почве, прошли весь трудный и сложный процесс очищения от всего частного — и из народного возвысились до общечеловеческого. Посмотрите, каждый исторический народ внес в искусство свои идеалы, родственные всякой чувствующей и мыслящей душе, какой бы национальности она ни принадлежала, но в то же время каждый из идеалов этих глубоко запечатлен своею национальностью. Без сомнения, все искусства воспитались на античных идеалах, но не формальным и механическим перенесением их на национальную почву; напротив, каждая

национальность перерабатывала эти идеалы по-своему, сообразно с свойствами своего народного духа и характера. Призвание академий состоит в том, чтобы постоянно указывать на высшие образцы красоты; а как потом эта вечная красота принимает свои национальные условия, это уже не дело академий, а самого общественного развития.

Итак, утешительная сторона нынешней выставки, да и вообще всей русской школы состоит в отсутствии всякой театральности и той романтической идеальности, которою, например, так заражена новейшая французская живопись. Правда, что нынешняя выставка не обнаруживает особенного богатства фантазии, но зато эта фантазия строго держится действительности и природы, не старается прикрашивать их фразой и театральностью, не старается пополнить недостатка своего фальшивой монетой претензий, которые в искусстве обыкновенно выражаются преувеличенным изображением действительности. Словом, как в искусстве, так и в жизни — русский человек коренной враг фразы и театральности.

Нынешняя выставка заключает в себе 323 нумера, которые все почти состоят из картин; скульптурных произведений очень мало. Конечно, мы желали бы, чтобы каждый из этих 323 нумеров был замечательным произведением, но так как, к сожалению, этого нет — да и на всех выставках в мире отличные произведения составляют всегда меньшинство,— то мы в кратком обзоре нашем укажем только на те произведения, которые имеют какие-либо положительные достоинства. Да и из них мы остановимся только на лучших, потому что собственно посредственных произведений очень мало, а напротив, редкая из выставленных картин не обнаруживает какого-нибудь дарования в большей или меньшей степени.

Нынешняя выставка особенно бедна произведениями известных наших художников: из них только один талантливый и трудолюбивый г. Айвазовский выставил шесть картин. Талант его так известен любителям живописи, что мы считаем излишним входить в рассмотрение высоких качеств его кисти. По-прежнему владеет он тайной уловлять зыблющиеся, летучие формы неба и моря, по-прежнему передает их в том поэтическом отражении, которое составляет высшую, существенную сторону живописи, без чего она была бы только одной дурной заменой природы. Да, никогда самое отчетливое, самое рабское подражание приро-

де не может заменить этого поэтического отражения ее; до него не может достигнуть никакая техника, потому что корень ее заключается не в глазах, а в душе художника. Мы назвали ее *тайной,* потому что не знаем пути к ее достижению, потому что она недоступна никакому анализу, неопределима никакими эстетиками, потому что она дается как красота, как грация, а не приобретается; потому что она составляет то высочайшее очарование, за которое человек так дорожит искусством. Словом, это та самая тайна, которую люди условились называть *поэзией:* эту живую, неуловимую нить, связывающую между собой все искусства и делающую их родными, кровными сестрами; это та самая тайна, которая каменную массу архитектурного здания делает воздушною и музыкальною; которая краски преобразует в звуки, которая в слове — вдруг, мгновенно раскрывает вам бездонную перспективу ощущений.

Из картин, выставленных г. Айвазовским, нам особенно нравятся две: «Фрегат при закате солнца» (№ 107) и «Чумаки в малороссийской степи» (№ 305). На обеих картинах представлен закат солнца; на море он разливается по легкой, волнистой зыби, сверкает в углублениях волн и обращает эту тусклую, унылую массу в расплавленный, клокочущий металл, сияющий всеми возможными переливами драгоценных камней. Мы не говорим уже о том, до какой степени эти волны у г. Айвазовского прозрачны, живут, зыблются. Не менее превосходна картина малороссийской степи, но красота ее состоит уже не в отражении солнечного заката, а в самом закате. Задача была необыкновенно трудная; подумайте: написать заходящее солнце! Правда, что Клод Лоррень, обладавший высочайшей поэтической силой в пейзаже, часто любил писать заходящее солнце; но, к сожалению, теперь прелесть его закатов мы можем чувствовать только по общему тону, разлитому в его истинно идеальных картинах; их краски выцвели, многие из тонов их едва чувствуются. У Айвазовского закат горит перед нами всею свежестью красок. Пламенеющим шаром опускается солнце за бесконечный горизонт степи; оно перед вашими глазами; далекая, рдеющая полоса между вами и солнцем состоит из алого, густого, воздушного пара, полного мириад сверкающих атомов... Вот эту-то минуту, когда, смотря на такой закат в широком поле, вы боитесь отвести от него глаза, чтоб не потерять ни одной секунды из этого чудного видения,— вот какой закат попробовал Айвазовский уловить своей кистью. И смело

скажем, он превосходно выполнил свою великую задачу. Эти бедные краски удивительно напоминают величавую красоту такого заката, который Шиллер сравнивал с достойным обожания зрелищем умирающего героя: So stirbt ein Held: anbetungsvoll!* На длинном обозе чумаков играет алеющее отражение заката: все, небо и земля, исполнены тихой, спокойной торжественности. Жаль, что некоторые части картины, именно цвет травы не соответствует воздушной гармонии целого. Хотя это нисколько не уменьшает существенного достоинства картины, но тем не менее лишает ее общей гармонии тонов. Нам могут возразить на это, что трава при *таком* освещении имеет именно точно *такой* цвет; очень может быть, но мы все-таки останемся при своем мнении. Отчего же в природе глаза никогда не поражаются резкостию ни одного цвета? Отчего в самых смелых эффектах своих природа всегда сохраняет общую гармонию тонов?

Что касается до двух больших картин г. Айвазовского — «Буря 2-го ноября 1854 г.» и «Буря под Евпаториею», так как эти явления природы суть явления исключительные, то мы не беремся судить, да какой степени художник уловил их истину. В них очень много драматизма, и без всякого сомнения, художник внес в них обычное свое мастерство,— но, признаемся, что они произвели на нас гораздо меньше впечатления, чем те две картины, столь простые по содержанию и столь исполненные поэтического чувства; гораздо меньше, чем его же «Туманное летнее утро», к которому так идут эти два стиха Фета:

Утро, как сон новобрачной,
Полно и стыда и огня[1].

Картин, присланных из Италии пансионерами Академии, очень немного. Самые замечательные из них принадлежат гг. Лагорио и князю Максутову. Лагорио выставил два вида из окрестностей Рима: «Вечер в горах», при том освещении, когда закат солнца обливает густым, пурпурно-золотистым паром горные высоты; ниже кое-где вдруг ярко бьет оно между расселинами и отлогостями скал, уже покрытых вечерним сумраком, и все, что подпадает тогда убегающим лучам его, горит и пламенеет, словно преображенное. Дру-

* Так умирает герой: окруженный обожанием! (*нем.*)

гая картина тоже из горных окрестностей Рима, но при бурном, тусклом освещении. Обе картины имеют много достоинств, по отчетливой, мастерской отделке подробностей, особенно «Вечер в горах». Но мы не можем не пожалеть, что талантливый художник выбрал такие декорационные сюжеты для своих картин. Красота пейзажа состоит не в представлении эффектных и громадных форм природы, а в указании красоты ее, присущей даже самому бедному клочку земли с лужей, мимо которого вы проходите, не обращая на него ни малейшего внимания. Вспомните великих пейзажистов Голландии:

Только пчела узнает в цветке затаенную сладость,
Только художник на всем чует прекрасного след[2].

Конечно, выбор эффектных местоположений южной природы более действует на глаз простодушного зрителя, особенно на северный глаз,— да и для самого художника представляет менее трудностей в исполнении. Впрочем, картины г. Лагорио скорее можно назвать этюдами горной итальянской природы, нежели собственно картинами. Для составления картины необходимо постепенно развивающееся содержание, в котором горные виды г. Лагорио могли бы составить превосходный эпизод или самую эффектную часть ее. Взятый отдельно, одиноко, без постепенного подготовления к нему глаз и чувства — эффект никогда не производит должного впечатления, а кроме того избыток эффекта всегда не усиливает, а напротив, ослабляет впечатление. Это одинаково верно как в литературе, так и во всех искусствах. Притом горы имеют для глаз особенную красоту только потому, что лежат на долинах; без долин и лощин они давили бы только глаза своими сплошными массами. На картинах г. Лагорио видны почти одни только вершины сплошных гор, освещенные солнечным закатом. Если б кто, вздумав представить лес, написал одни только вершины дерев при вечернем освещении,— мы сомневаемся, чтобы в картине такой чувствовалась поэзия леса. Картины г. Лагорио сделаны необыкновенно старательно, отчетливо и показывают самый внимательный и зоркий взгляд на природу. Но несмотря на это, в них чувствуется какая-то сухость, которая очень вредит их общему впечатлению.

Князь Максутов прислал, к сожалению, одну только маленькую картину: «Нищие в Риме». Говорим, к сожалению, потому что эта маленькая картина обнаруживает в

художнике большой талант. Слепой нищий сидит у пьедестала колонны, возле него стоит девочка лет семи или восьми, может быть, дочь его. Девочка очень дурна собой, большие черные глаза, одутловатое лицо, выпятившийся живот. Одежда взрослых римских женщин придает какой-то комический и вместе печальный вид тупому выражению лица ее. Лицо слепого — характерное и необыкновенно плутовское. Какое бедное содержание! — скажете вы, может быть,— но в этой маленькой сцене поймана жизнь во всей своей натуре и правде. Без всякого сомнения, эта маленькая сцена списана с натуры; все пишут с натуры, но большая часть остается при одном внешнем ее представлении, которое в картине непременно выходит чем-то механическим и мертвым. Для примера мы приведем хоть «Римлянок у фонтана» г. Тимашевского, которые тоже, вероятно, были писаны с натуры, а вышли сухи и безжизненны. Увы! не всегда удается поймать жизнь и действительность в их летучих явлениях, и не все одинаково глубоко смотрят в них. И здесь мы встречаем опять ту же самую тайну, о которой говорили выше, только под другою наружностью; здесь мы можем назвать ее тайной уловлять жизнь в ее явлениях. Тайна всем открытая и доступная немногим, доступная только и даже большею частию, бессознательно,— одному и тому же поэтическому чувству. Без поэтического чувства художник навсегда останется при одних внешних формах жизни; пусть с величайшим старанием отделывает он мельчайшие подробности этих внешних форм: картины выйдут почтенные, уважаемые и — мертвые. А ведь кажется списаны были с жизни? Верно, за этой внешней, технической оболочкой заключается нечто доступное не всякому глазу — и счастлив художник, обладающий этим *вторым,* высшим зрением. В сущности оно-то и составляет то, что попросту называется в искусстве *талантом.* С этой точки зрения, из всех видов, выставленных г. Фрикхе, о которых мы говорить не станем, мы смело отдадим преимущество двум маленьким этюдам его, представляющим «Парголовских девушек» (№ 272). Две маленькие, бедные фигурки, но в них есть жизнь и правда, которые делают их большими и богатыми.

Между пейзажами есть несколько написанных с замечательным дарованием. К таким относим мы пейзажи г. Горавского. Правда, что в них чувствуется недостаток силы и колорита: сероватый тон очень вредит им; но тем не менее в них есть что-то гармоническое и мягкое, даже неж-

ное, и если вы пристально всмотритесь в них, то увидите, что художник умеет чувствовать природу и гармонию ее тонов. Природа у г. Горавского является в каком-то меланхолическом отражении, не лишенном, впрочем, грации и некоторой задушевности. Есть сила и верность в тонах, в двух, впрочем, довольно небрежных, пейзажах г. Саврасова. В одном из них яркий закат солнца, прорезывающийся сквозь гущу леса, и его горячие, золотистые тоны переданы с большим талантом. «Вид в Швейцарии» Калама принадлежит, конечно, не к лучшим произведениям знаменитого пейзажиста; но как в этой, едва отделанной картине виден глубокий наблюдатель природы! какая гармония и верность в тонах, как прозрачно и светло это небо, как легки и воздушны эти облака; какая правда в этих переливах света и тени, наконец, какая мягкость во всех очертаниях, обвеянных воздухом! Гармония эффектов — вот великая задача пейзажа. Не все, к сожалению, и даже не всякий большой талант счастливо разрешают эту задачу. Чаще всего случается, что пейзажист умеет воспроизводить какой-нибудь один или немногие эффекты природы, и от этого картина при всех своих превосходных качествах часто лишается своей общей гармонии, необходимой для полноты впечатления. В природе все эффект и все гармония; дело в том, как взять, как расположить в картине это бесконечное разнообразие эффектов. Например, самая слабая сторона почти всех выставленных пейзажей, не исключая и пейзажей г. Горавского, состоит в небе и облаках. Если глаз добросовестного зрителя грубо поражается чем-нибудь в вашей картине, не ссылайтесь на то, что *так* иногда бывает в природе; нет, природа великая примирительница самых резких эффектов. По небу несется черное, грозовое облако, вы нарисовали его и с уверенностью указываете потом на природу. Так; но сообразили ли вы обстановку этого грозового облака, обстановку, состоящую из бездонного и бесконечного небесного свода, которого глубина смягчает всю одинокую резкость черного облака. Явившись на аршинном пространстве картины, оно только режет глаза своей черной краской. Вообще нужно много брать в соображение при воспроизведениях эффектов природы.

Нынешняя выставка очень богата портретами, и вообще эта часть живописи находится у нас решительно в цветущем состоянии. Не говоря уже о портретах г. Зарянки, имя которого приобрело такую известность, портреты гг. Тетрюмова, Торопова, Келера, Яковлева и многих дру-

гих показывают, что хороший портрет у нас стал делом очень обыкновенным. Но первое место между портретистами нынешней выставки принадлежит, по нашему мнению, г. А. Горавскому (№ 236). По тонкости кисти, по стилю, напоминающему лучшие произведения фламандской школы, по широкой и строгой манере, по колориту и наконец по жизненной струе, пробегающей по лицу портрета, мы считаем его в высокой степени замечательным произведением.

Из картин религиозного содержания лучшие принадлежат гг. Майкову и Дузи. Но работы г. Дузи, уступая работам г. Майкова в колорите и блеске красок, далеко превосходят их по выражению лиц: «Положение во гроб Спасителя», г. Дузи, в этом отношении можно даже назвать замечательным произведением, именно по выражению лика Спасителя. Очень хорошо также изображение Св. Сергия, того же художника. Что касается до других произведений в этом роде, то общий характер их преимущественно состоит в совершенном отсутствии идеальности. Ничто так не вредит произведениям, почерпающим свое содержание из самых возвышенных сфер души человеческой, как впадение в рутину. В самом деле, если для произведения хорошего пейзажа нужно глубокое чувство природы, то сколько нужно другого более высшего чувства для представления божественных или боговдохновенных образов? Неужели божественность изображаемого образа должна состоять только в условном представлении его? При таком воззрении этот род живописи бесспорно делается самым легким.

Нынешняя выставка замечательна несколькими мастерскими копиями. Г-н Михайлов выставил свои копии с нескольких картин Мадридского музея. Из них, по оконченности своей, заслуживает особенного внимания копия с Креспи: «Снятие со креста». Это во всех отношениях мастерская копия, делающая честь таланту г. Михайлова. Правда, что его же копия с Мурильо — «Божия Матерь» (№ 111) не без достоинств,— но увы! тайну своих воздушных, переливающихся, прозрачных и горячих тонов Мурильо унес с собою!..

Из произведений иностранных художников замечательнее всех картина г. Цукколи: «Первые христиане-мученики». В ней много силы, много выражения в женских лицах, много света и колорита. Группа женщин, приготовляющихся к смерти, может даже назваться превосходною. Но театральность, господствующая в мужеских фигурах, к со-

жалению, разрушает общее впечатление картины. Из маленьких картин того же художника очень хорош по естественности выражения повар (№ 75), глубокомысленно обдумывающий обед над лежащей перед ним провизией.

Из картин, удостоенных Академией золотой медали, самая замечательная принадлежит г. Страшинскому: «Валленштейн в Богемии». Естественность, разнообразие, обдуманная характерность множества лиц и вообще все сочинение картины и ее оконченность обнаруживают в художнике силу фантазии и драматическое чувство. Фигура Валленштейна, сидящего в глубоком раздумьи посреди всего этого грабежа и насилия,— может даже назваться мастерскою. К сожалению, довольно неопределенный разлив освещения не дает впечатлению зрителя сосредоточиться ни на одном эпизоде; все они находятся как будто на первом плане, и впечатление теряется и тонет в этом разнообразии лиц и сцен. Повсеместный драматизм в картине, так сказать, раздробляет впечатление по частям, и зритель, отходя от картины, уносит с собой какое-то неопределенное, смутное чувство. С драматизмом в живописи, как и с драматизмом в литературных произведениях, надобно обходиться очень осторожно. Его неумеренное преобладание точно так же может вредить произведению, как и его отсутствие. Правда, что эта излишняя пряность картины г. Страшинского показывает только богатство фантазии художника и избыток неумеренно расточаемой драматической силы; и это тем более заставляет нас верить в будущность таланта его.

Из скульптурных произведений необыкновенно хороши гипсовые слепки г. Пименова — «Преображение» и «Воскресение Господне». Высокий энергический стиль их, глубокомыслие в сочинении, наконец, их идеальный характер делает их во всех отношениях истинно превосходными произведениями. Весьма замечателен также по естественности, благородству и твердости стиля гипсовый барельеф г. Штрома. Большое внимание, особенно между специальными знатоками лошадей, обращает на себя картина г. Сверчкова «Дорожные». Действительно, лошади сделаны превосходно, до того, что угадываешь характер каждой. Вообще вся картина замечательна как по сочинению, так и по исполнению.

Здесь оканчиваем мы наш беглый отчет о выставке, который и без того вышел длиннее, нежели мы хотели. Обо многом хорошем мы едва сказали, обо многом только на-

мекнули, многого замечательного вовсе не успели коснуться. Мы знаем по опыту, как скучны все эти отчеты о выставках картин. Публика почти не читает этих отчетов и совершенно права в своем невнимании к ним. Для тех, которые видели самые картины,— наши голословные описания их, наши о них отзывы совершенно излишни; для тех же, которые не видали их,— наши мертвые слова совершенно бессильны передать — и этот блеск красок, и эту неопределимую прелесть колорита, и эту *живую* целость впечатления, которое стройным, непередаваемым аккордом обыкновенно льется из картины. Может быть, из любопытства прочтут нас одни художники, да и те, вероятно, осудят нас за то, что, не будучи специалистом в живописи, мы берем смелость судить об их произведениях. В оправдание свое скажем, что хотя, без всякого сомнения, мы весьма можем ошибаться в наших суждениях, но мы не менее их любим искусство, не менее их дорожим этим лучшим цветом, лучшим украшением человеческой жизни.

[О Т. Карлейле]

Много сочинений и статей написано по поводу Данта и его поэмы, но никто, по нашему мнению, так глубоко не взглянул на него, как Карлейль. Мы уверены, что эта статья найдет в читателях наших не менее сочувствия, как и первая статья его: «О героях и героическом в истории». Конечно, иным может казаться странным восторженный тон, господствующий вообще у этого писателя, и особенно должен он казаться странным в наше положительное время. Но не все, может быть, упрекнут за это Карлейля. Его восторженный тон есть только следствие глубины его мыслей; притом ни один человек не в состоянии равнодушно говорить о том, что он сильно чувствует. То, что насквозь проникает сердце, не может быть выражено спокойным, равнодушным образом. Восторженность лежит в основе мыслей всякого глубокого мыслителя, всякого истинного поэта. Правда, что она является иногда более или менее сдержанною, более или менее явною. Не говоря уже о Фихте, но даже Гегель, обыкновенно называемый холодным мыслителем, исполнен восторженности, хотя и в высшей степени сосредоточенной; а если она не для всех очевидна, то это потому только, что сфера, в которой пребывает его мысль, есть сфера идей, отвлеченных от их вещественной оболочки. Гегель исполнен глубокой восторженности и поэ-

зии. Правда, что его постоянное стремление все подводить под свою систему и его условный язык не для всех делают их очевидными, но придет время, когда в Гегеле оценят великого писателя и поэта.

Карлейль, по своему воззрению и по идеям, принадлежит немецкой философии и поэзии — разумеется, только не теперешней философии и поэзии, которые состоят собственно в отрицании их, а той поэзии и той философии, которые составили великую эпоху немецкой литературы и сделали ее всемирною, общечеловеческою литературою. Мы говорим о том кратком и навсегда славном периоде, когда почти в одно время жили в Германии Фихте, Гёте, Шиллер, Шеллинг, Гегель. Сколько нам кажется, особенное влияние имело на Карлейля изучение Фихте и Гёте. Шеллинг недаром сказал о Фихте: «Философия его была, как молния; она явилась на мгновение, но зажгла огонь, который никогда не угаснет». Все эти люди впервые высказали изумленной Европе душу и воззрение германского народа. Дух времени теперь отвернулся от немецкой философии; но, каковы бы ни были стремления нашего времени к положительности и материальным интересам, немецкая философия останется навсегда одним из величайших и благороднейших проявлений ума человеческого. Да, мы живем в эпоху совершенного преобладания материальных интересов. Как будто, по мере того, как улучшается внешний быт человека, скудеют в нем и выдыхаются высшие, идеальные стремления. А что такое идеальное, как не отражение той глубокой и вечной сущности, которая заключается во всем реальном, видимом нами? Не знаем, что таит в себе вторая половина XIX века, но для современного нам молодого поколения имена Фихте, Гёте, Шиллера, Шеллинга, Гегеля имеют весьма малое значение. А между тем, имена эти суть символы самых благороднейших стремлений нашего века. Нет почти сомнения, что жизнь умственная, наслаждения духовные занимают теперь самое последнее место. Всякая эпоха, всякое время имело свои нравственные идеалы: они, тем или другим образом, явно или тайно, положительно или отрицательно, но непременно обозначаются в литературных произведениях всякого времени. Вдумываясь в современную европейскую литературу, мы сознаемся в нашем бессилии, не в состоянии уловить в ней ее нравственных идеалов, в которых обыкновенно отражаются высшие стремления каждого времени, каждой эпохи. Критическая сила каждого времени всегда необходимо

условливается этими идеалами. Критика есть не более, как оборотная сторона идеалов каждого времени. Вот откуда, по нашему мнению, происходят вялость, сухость и безжизненность не только русской, но преимущественно всей европейской критики. Скептицизм — преобладающий характер нашего времени. Как Мефистофель, он смеется над всяким энтузиазмом, над всяким страстным убеждением души человеческой, не признает поэзии, потому что живет только одною внешностию и ежедневностью; а поэзия, по существу своему, черпает свое содержание только из внутренних тайников нашей души. Соображая теперешние произведения иностранных литератур, даже произведения лучших их представителей, невозможно не прийти к тому заключению, что в произведениях нашей словесности гораздо более живых поэтических начал, нежели в словесностях иностранных. Очевидно, что искусство в Европе утратило свое прежнее значение. Скажем более: мы даже замечаем в Европе упадок эстетического вкуса и эстетических понятий. Лучшим доказательством слов наших может служить то, что направление политическое и дидактическое стало теперь господствующим в литературных произведениях иностранной словесности. Что означает это? Есть ли это период тщательной разработки частностей, поверка идей, принятых прежде на веру, a priori?* Есть ли это, наконец, скептический период, следующий всегда после горячих страстных убеждений? Не знаем и не берем на себя смелости определять характер нашей эпохи. Всякое историческое начало и всякий исторический конец покрыты всегда для современников непроницаемым покровом.

Мы сказали, что философия останется навсегда самым благороднейшим проявлением ума человеческого. Что за дело, что многие из теорий ее оказались ошибочными; что стремление ее уловить в положительную систему все это непостижимое нам бытие и его бесчисленные и бесконечные проявления оказывается всегда одним тщетным усилием; но общее содержание философии, но ее стремление — навсегда истинны. Разве не немецкой философии обязаны мы тем, что с такой любовью смотрим мы на прошедшие эпохи истории? А любовь есть первый шаг к настоящему пониманию предмета. Сравните современные воззрения с воззрениями XVIII века: какой невероятный шаг! хотя бы относительно Данта и средних веков: во время Вольтера их осыпали только сарказмами и насмешками; поэму Дан-

* априори, до опыта (*лат.*).

та Вольтер называл «глупой варварской путаницей»[1]; Лагарп называл ее «безобразной рапсодией»[2]. А эти люди были законодателями вкуса своего времени. Разве не через философию впервые узнали мы родную нам семью в прошедших и давно исчезнувших поколениях? Разве не через философию поняли мы впервые значение языческих верований, искусства, смысл всей жизни древних и средних веков? Беспечные обладатели бесценного сокровища, мы уже успели забыть, *что* приобрели мы в нем.

О Карлейле нельзя сказать, чтобы он следовал какой-либо исключительной философской системе. Свободный от всех условий и односторонностей школы, с задумчивым изумлением смотрит он на явления мира; мысль его стремится указать на их вечную, бездонную сущность, не объяснимую никакими теориями, никакими системами. Он указывает на вечное царство ее в душе человека. Никто из современных писателей не отрывает так от обиходной ежедневности и рутины; никто, подобно ему, не заставляет так невольно обращать мысль на непреходящие источники жизни нашей, на вечные *тайны,* которыми окружены мы. В самом деле, если настоящее призвание писателя состоит в том, чтобы пробуждать в людях высшие стремления, чтобы обращать их внимание на внутреннее, а не на внешнее значение вещей, указывать им на те непреходящие и неисчерпаемые наслаждения, которые заключает в себе внутренний, духовный мир человека, то, нам кажется, Карлейль вполне соответствует этому высокому призванию. Бездонный, невыразимый, внутренний мир души человеческой! *Царство Молчания!* — как называет его Карлейль. В самом деле, многие ли имеют дар высказывать то, что в вечном молчании проходит по этой бездонной глубине? И сколько людей, может быть, лучших, остаются неведомы, потому что лишены способности высказывать внутренние явления души своей! Да и кто даже из владеющих великим и редким даром высказывать себя станет утверждать, что он может выразить все то чувство, всю ту мысль, которые хочет выразить? На дне каждой глубокой мысли, каждого истинного чувства лежит бесконечное: самые счастливые, самые *поэтические* слова могут только намекать о нем. Вспомните «Silentium» Тютчева, которое имеет глубокий смысл именно в том отношении, что слова далеко не выражают того, что с такою полнотою и беспредельностию живет в душе человека, этом органе, которым чувствует он бесконечное:

Молчи, скрывайся и таи
И чувства и мечты свои!
Пускай в душевной глубине
И всходят и зайдут оне,
Как звезды ясные в ночи:
Любуйся ими и молчи.

Как сердцу высказать себя?
Другому как понять тебя?
Поймет ли он, чем ты живешь?
Мысль изреченная есть ложь.
Взрывая, возмутишь ключи:
Питайся ими и молчи!

Лишь жить в самом себе умей!
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их заглушит наружный шум,
Дневные ослепят лучи:
Внимай их *пенью* и молчи.

Собственно поэтический дар человека состоит в том, что он, высказывая свою мысль или чувство, дает нам в то же время провидеть бесконечные перспективы того, что он высказывает: так, микроскоп открывает нам в листке травки бесконечную организацию, не доступную нашему простому глазу и исчезающую, в тончайших неуловимых подробностях, от всех наших исследований. А сколько людей бывают поэтами молча, или, как говорят, поэтами в душе, не умея ни высказать, ни определить того, что проходит по таинственному лабиринту груди их? Вообразите себе эти миллионы людей, которых сознание не научило называть и определять их ощущения, их чувства, их бессознательные мысли? Неужели все это ничтожные, глупые люди? Неужели ум состоит только в умении говорить и логически излагать свои понятия? Многим, вероятно, слова наши покажутся странными, тем более, что весьма легко их растолковать в другую сторону. Мы знаем, французы говорят, что молчание есть ум глупцов — le silence est l'esprit de ceux qu'ils n'en ont pas. Но Наполеон был об этом другого мнения; он ставил англичанам в большое достоинство их уменье молчать: «Les Anglais ont un grand talent pour le silence»*,— говорил он. *Уметь* молчать! Не смейтесь, это большой талант и талант не приобретаемый, а даваемый природой. Заметьте, что это великое свойство принадлежит к существенной основе русского характера. «Великие мол-

* «Англичане имеют большой талант относительно молчания» (*фр.*).

чащие люди! — восклицает в одном месте Карлейль.— Смотря на эту болтливую пошлость света, на эти пустые дела, слыша его громкие слова с ничтожным смыслом, с какою радостью обращаешься к великому Царству *Молчания.* Благородные молчаливые люди, рассеянные по свету, молча думающие, молча делающие, о которых ни одна газета не упоминала никогда! Они — *соль* земли. По худому пути идет та страна, в которой их нет или мало их: как лес, у которого нет корней, который все развернул в листья и ветви, скоро умрет он и перестанет быть лесом. Горе стране, где ничего не остается, кроме *показываемого* и *выговариваемого. Молчание!* Великое Царство *Молчания!* Одно оно велико, все остальное мелко»[3].

Стихотворения А. А. Фета Санкт-Петербург. 1856

1

В наше время вошло в обыкновение говорить, что мы живем в веке практическом, разумея под этим нечто совершенно прозаическое, даже враждебное всякой поэзии[1]. Известный историк немецкой литературы Гервинус утверждает, что для Германии поэзия кончилась с Шиллером и Гете, что ей не осталось ничего более высказать и что для германской нации наступила эпоха практического действия[2]. Оставляя в стороне исключительно политическое воззрение, которое привело Гервинуса к такому одностороннему отрицанию идеальных свойств в жизни германского общества[3], нельзя не признаться, что вообще образованные классы нашего времени смотрят на слово «поэзия» не только с какою-то недоверчивостию, но даже с пренебрежением, близким к презрению, как на пустую, праздную забаву и болтовню. Даже литераторы восстают на поэзию и некогда талантливый автор немногих превосходных рассказов — а ныне сделавшийся наполеоновским сенатором — Проспер Мериме написал недавно в «Монитёре» целую статью о том, что поэзия возможна только в диком состоянии общества и что только в этом счастливом (?) состоянии поэт может быть наивным без глупости и естественным без пошлости; что в первобытном обществе поэт бывал военачальником, законодателем, оракулом, а теперь, чуждый практической жизни, он стал одним из самых бесполезных

членов общества, что говорит он неестественным языком, которого большая часть его современников не понимают и проч. Все это кажется остроумно, особенно если подумаешь, что статья написана по поводу недавно вышедших стихотворений Виктора Гюго и что новый сенатор должен был доказать чем-нибудь свое новое profession de foi*[4]. Понятны особенные причины такого воззрения, но не надобно забывать и того, что во Франции до сих пор называют поэзией только стихи, а стихи там с давних пор сделались одним риторическим упражнением на задуманные темы. Но тем не менее пренебрежение практических людей нашего времени ко слову «поэзия» понятно. Великие механические изобретения нашего века так поразили умы, что они за передовыми деревьями уже не могут разглядеть леса, решив, что новое общество Европы может жить одними экономическими идеями и потребностями. Действительно, принимая в соображение все поводы, приводящие к подобным воззрениям, никак нельзя отрицать, что преобладающее направление нашего времени есть преимущественно практическое, деловое, пожалуй, даже прозаическое в противуположность тому смыслу, которое по французским понятиям обыкновенно придают слову «поэзия», то есть как чему-то выдуманному, неестественному, воображаемому, противуположному окружающей нас действительности. Изобретения неслыханных прежде машин, устройство железных дорог и пароходов, безопасность морей, облегчив обороты капиталов и бесконечно увеличив их обращение, представили деловым, практическим способностям человека такое обширное поприще, что все, не разбирая своих сил и способностей, с жадностию бросились в одну эту сторону. Вместе с тем развитие естественных наук, окончательно вступивших на путь опыта и наблюдения, изменившиеся экономические отношения народов — словом, все пробуждает и поддерживает практические стремления нашего времени. Очевидно, что так называемые меркантильные свойства, которые недавно еще ставили в упрек Англии, более и более делаются преобладающими свойствами народов, вступающих на высоту современной цивилизации. Весьма естественно, что и общественное мнение, увлеченное этим еще молодым, бурным деловым потоком, ценит только людей практических, то есть таких, деятельность которых проявляется в сфере видимых, осязательных приложений к общественным потребностям.

* исповедание веры *(фр.)*.

Мы не станем разбирать, хорошо или дурно такое исключительное направление. Довольно того, что оно существует. Причины, его породившие, глубоко лежат в духе новой истории Европы. Но мало ли пережила Европа подобных исключительных, односторонних направлений! И мы с радостию приветствуем его,— но не ради одного только материального довольства, которое разольет оно в европейском обществе, а потому, что если это общество имеет великую историческую будущность, то увеличившееся благосостояние народов непременно поведет за собою и возвышение нравственных потребностей их. Никогда дух человеческий не может удовлетвориться одним материальным довольством. Что бы ни говорили враги философского направления и исключительные поборники материальных интересов — а общество человеческое живет и движется только нравственными идеями. Вся история человечества доказывает это; материальные интересы всегда были, они были и во времена римского общества, когда мудрейший и прозорливейший человек своего времени Тацит отмечал мимоходом в своей летописи о появлении христиан в Риме — факте столь ничтожном в его глазах, что он едва удостоил упомянуть о нем в истории царствования такого всемогущего цезаря, как Нерон[5]. Нравственная идея тем отличается от всякой другой, что она захватывает преимущественно душевную, внутреннюю жизнь человека, условливает собою его воззрение на жизнь, на окружающий его мир и в течение жизни его, все равно, рано или поздно, переплетаясь с его житейскими свойствами и стремлениями, мало-помалу кладет на них преобладающую печать свою.

Всякий, кто пристально всмотрится в движение и развитие нравственных идей, увидит, что везде главным и самым сильным орудием и выражением их служит искусство, принимая это слово в самом общем его значении. Жизнь души и мир внутренних явлений только в искусстве имеют прямое, правдивейшее свое выражение. Отсюда и любовь человека к искусству и его произведениям, в которых он читает — все равно, сознательно или нет,— тайные движения и явления своей задушевной, внутренней жизни, проявление своих идеалов, своих лучших стремлений. Полагать, что наше время, потому только, что оно имеет практическое направление, должно изменить коренные свойства человеческой природы,— значит совершенно односторонне понимать ее. При всех временных преобладаниях различных стремлений, которыми исполнена история народов,—

основные свойства человеческой природы постоянно одинаковы во все времена. Практический характер нашего времени есть только результат экономических условий нового европейского общества,— а могут ли экономические отношения изменить основные свойства человеческой души?

Двух великих поэтов нашего века, Байрона и Вальтер Скотта, произвела нация самая практическая и меркантильная, словно в насмешку над узкими систематиками, которые осуждают ее на исключительное служение одним материальным интересам. И литература ее постоянно отличается несравненно большей талантливостию перед всеми другими литературами. Такие явления вовсе не случайны: что такое так называемый практический смысл, как не способность ясно понимать вещи? В большинстве, в массе эта способность прилагается к ежедневному и обиходному, в высших же, в богато одаренных натурах, естественно, и сфера вещей расширяется. Вот почему литература Англии отличается такою верною изобразительностию людей и характеров. Вообще всякое явление, всякое создание, имеющее в мире какое-либо действие,— все равно, является ли оно в сфере видимой, практической, или в сфере нравственной,— непременно и прежде всего отличается глубокою применимостию к жизни, а в этом, собственно, и состоит практическое свойство каждого явления. Так и произведение искусства, если оно, волнуя или трогая наши сердца, приносит нам духовные наслаждения,— то тем самым, именно фактическою действительностию производимых им ощущений, входит оно в практику нашей жизни, становится действующим ее элементом и часто оказывает несравненно большее и глубочайшее практическое действие, нежели тысячи явлений, по привычке называемых практическими. Только произведения ложные и пустые не имеют никогда практического значения или, другими словами, не имеют существенного влияния на нашу душу и через нее на общество; если же и замечается иногда некоторое действие их на современность свою, то действие это всегда кратковременно, поверхностно и ограниченно. Замечательно, что все великие поэты суть вместе и глубокие практические умы, то есть умы, верно понимающие людей и вещи. Кто глубже и вернее Шекспира смотрел в жизнь, где найдем более житейской мудрости, как у Гете[6]. Одна и та же умственная сила действует и в сфере духовной и в сфере житейской, то есть деловой, практической: разница только в степенях этой силы и в различии поприща ее действия. Человек без глу-

бокого и верного ума никогда не может быть истинно практическим деятелем.

Вследствие всего этого практическое направление нашего века должно радовать всякого, кому лежат к сердцу судьбы европейского общества. Это направление показывает разумный путь, на который наконец вступило это общество, показывает возмужалый, окрепший ум его. Господство пустых слов и фраз проходит, а с ними сколько вольных и невольных уз спадает с души! Искусство не должно ожидать себе ущерба от этого направления: всегда и везде было оно выражением душевной, внутренней жизни человека, а чрез то и общества; и пока будет в обществе духовное содержание — непременно будет и выражение его, то есть искусство. Никогда одна политическая история не в состоянии передать так жизнь народов, как передает ее поэзия и вообще искусство. История передает только факты; внутренняя жизненная сила фактов исчезает от нашего исследования. Как бедно и пусто было бы наше знание древней жизни, если б мы не знали ее поэзии и ваяния! Вся романтическая прелесть средних веков, вся их внутренняя жизнь открылась только с тех пор, как стали изучать их поэтические памятники. То, что мы называем теперь искусством античным, средневековым и т. д., есть собственно произведения, в которых выражалась внутренняя, душевная жизнь народов тех времен. Вследствие неисследимого и существенного закона природы все внутреннее стремится проявить себя во внешнем, все невидимое ищет выражения своего в образе, все тайное хочет стать явным. Выражение, язык этого внутреннего, душевного, сокровенного есть собственно поэзия и вообще то, что мы называем искусством. Каждый народ выражался им по мере своего духовного развития, по мере способностей, данных ему природою, но тем не менее непременно выражался. Потому поэзия не есть какой-либо литературный продукт, как понимают ее близорукие практики, а вечное, существенное свойство человеческой души. Поэзия и поэтическое творчество существовали и тогда, когда люди еще не умели обозначить их этими названиями. Не говоря уже о легендах, народных песнях и т. п., первоначальное пробуждение мысли в древних народах, исчезающее от исследований истории, пробуждение мысли, выражающееся всегда в признании и посильном определении высших сил, правящих миром,— постоянно и везде облекало свои первоначальные представления в поэтическую форму. Так все, чем переполняется и глубоко

волнуется человеческое сердце, имеет свое прямое выражение только в поэзии, в искусстве. Это одинаково приложимо и к дикарю и к самому образованному европейцу. Судя по древним мифологиям, в которых поэтическое творчество играет такую преобладающую роль, необходимо предположить, что первоначальные эпохи народов заключают в себе несравненно более поэтических элементов, нежели эпохи их высшего умственного развития. И это понятно. Таинственные силы явлений, окружающих простых, бессознательных детей природы, не разложились еще в их наивном уме на те отвлеченные и научные названия, которые, как, например, теперь у образованных европейских народов, не дают поэтическим инстинктам господствовать с тою безграничною свободою, с какою властвуют они в первоначальные эпохи народов. Нам теперь гораздо труднее быть поэтами. В те эпохи все — и религия, и история, и душевная жизнь человека — все облекается им в поэтические образы. Только впоследствии, при высшем духовном развитии научается он отделять чисто поэтическое от прочих проявлений своей жизни; то, что было для него цельным и совокупным, развивающееся сознание разлагает на особенности и частности, и только путем анализа и разложения восходит он потом к другому, уже сознательному понятию единого, цельного, общего.

Все в мире совершается по неизменным законам, сущность которых лежит вне нашего познания... Мы искренно просим у читателя извинения в том, что пускаемся в такие туманные рассуждения. Искусство вообще и поэзия в особенности принадлежат к такой деятельности нашего духа, которую нет возможности объяснить тем простым и очевидным образом, каким объясняется, например, устройство и постройка какой-нибудь машины или фабрики. Многие эстетики и метафизики пытались объяснять поэзию, но и после объяснений их, несмотря на все метафизические тонкости, дело остается по-прежнему таинственным. Все мы более или менее узнаем поэзию, чувствуем ее, говорим о ней, но ясного определения ее сделать не можем. Она, как жизнь, ускользает от всех наших усилий проникнуть в ее сущность. Более всякого другого пишущий эти строки чувствует свое бессилие объяснить одно из самых глубоких и таинственных проявлений нашего духа и заранее отстраняет от себя всякую претензию на этот счет. Всякая метафизика есть не более как усилие человеческого ума обнять мировой дух; но для того, чтобы обнять его, нужно возвы-

ситься над ним. Попытка равно безнадежная и для глупых и для мудрых. А между тем человек не может отказаться от этих усилий! Те же самые вопросы — только под другими формами и названиями — задает себе каждый век, и каждый век посильно разрешает их, создавая свою теорию вселенной. И все без успеха! Да и может ли конечное существо создать сколько-нибудь удовлетворительную теорию бесконечного? Все мы, весь род человеческий, наше существование, наша история — все это едва заметная зыблющаяся точка в безграничном океане вселенной, точка, слитая с ней, несомая ее великим течением и лишенная всякой возможности хоть издали видеть берега ее или постигнуть это течение. Наша мимолетная жизнь окружена вечностью, наше маленькое тело — беспредельностью. Как же удержаться нам от вопросов? Человек повсюду окружен неисследимыми тайнами — и сколько бы он ни повторял себе, что сущность их навсегда закрыта от него, но эти вечные тайны имеют для души нашей неотразимое очарование: назло нашим понятиям она беспрестанно допрашивает их бездонные недра. И можем ли мы надеяться других ответов, кроме поверхностных догадок, вроде тех ответов, какими матери стараются успокоить любопытных, незнающих, беспокойных детей своих?

Все в мире, сказали мы, совершается по неисследимым законам, сущность которых лежит вне нашего познания. Те же законы, которые производят явления природы, составляют и основу явлений, совершающихся в нашем духе. Мы не хотим этим сказать, чтобы нравственный мир человека был тождественен с миром животных; мы хотим сказать только, что все явления духа человеческого совершаются по присущим ему законам, глубоко родственным с общей жизнию вселенной. Мы живем тем же духом, которым живет природа,— мы та же самая природа, но одухотворенная и сознающая себя. Немая поэзия природы есть наша сознательная поэзия: нам дано высказывать эту немую поэзию природы. Отсюда наше чувство природы и вечной красоты ее. Красота эта не есть только случайная принадлежность каких-либо одиноких явлений в природе: красота составляет вечную основу явлений мирового духа, основу всей неисследимой творческой силы вселенной. Древние греки впервые почувствовали это, назвав мир *красотою* (космос). Все другие древние народы сознавали только оживляющие и губящие силы природы и с ужасом поклонялись им. Красота, присущая в ее явлениях, была неви-

дима для них. И так глубоко почувствовал древний грек красоту природы, что красота эта охватила все его сознание, обратилась для него в религиозное чувство, проникла собою все его религиозные представления и стала их формой и сущностью.

Это чувство красоты было одним из величайших откровений для человеческого духа: оно совершенно изменило жизнь человека и характер его истории. То был словно рассвет после долгой, тяжкой, темной ночи, исполненной ужасных призраков и страданий. При чувстве всеобъемлющей красоты, открывавшейся сознанию греков, силы природы мгновенно потеряли для них свой прежний мрачный, ужасающий, неотразимый характер; отрешились от своей необъятной, хаотической основы, приняв в воображении их кроткие, ласкающие или в самой серьезности своей благодушные образы, близкие, дружественные людям, участвующие в каждом их чувстве, в каждой мысли и действии. Впервые божественное представилось в человеческом образе. Все безобразное, хаотическое, чудовищное, дикое было низвергнуто в преисподнюю, вместе с титанами. При таком религиозном воззрении на мир вся жизнь греков должна была принять светлый, праздничный характер и запечатлеть произведения их тою первобытною утреннею свежестью чувства, которою до сих пор наслаждаемся мы в «Илиаде». Все это, разумеется, совершилось не вдруг, а долгим процессом, следы которой едва теперь заметны нам в греческой мифологии. Одна уже великая борьба титанов с олимпийскими богами намекает на то, какие тревоги предшествовали окончательному признанию олимпийских божеств.

Великое откровение явилось человеку в чувстве красоты: откровение гармонического единства между понятием и формою, между внутренним чувством и внешним образом. Необузданное стремление чувств, отразившееся у всех древних народов в мрачных, неистовых, душных религиозных созерцаниях, вдруг проникается у греков неслыханною дотоле грацией, восхитительною гармониею формы и содержания. Только с чувством красоты стали впервые возможны свободные отношения человека к природе. Они тотчас же перешли в дружественные, родственные отношения к ней, которые повели за собой изучение ее, самостоятельность мышления, неслыханное дотоле политическое устройство — и положили основу нашей теперешней цивилизации. Всем этим одолжены мы бедному, маленькому племени,

рассеянному на ничтожном клочке земли, точно так же, как и другое племя, совершенно бедственное и несчастное, дало нам высочайший, божественный идеал нравственного величия и красоты[7].

Известно, что религию именуют первоначальною воспитательницей народов. Вникая в религиозные воззрения древних, видим, что религиозное сознание их было основным корнем, из которого произошли все понятия, все учреждения их, что оно одно давало тот или другой характер всей их истории. Верования и мифология народа есть самое лучшее объяснение и его свойств и его истории. По вечному мировому закону — все внутреннее стремится выразить себя во внешности; так и верования народов, как самое существенное для них, необходимо выражались во внешних представлениях. Все эти первобытные произведения, сооружения Египта и Вавилона, поэмы Индии, Греции, Исландии, которые мы вносим теперь в историю искусства и литературы, первоначально были для тех народов религиозными памятниками и сказаниями, выражавшими их религиозные воззрения. Так сферы верований и искусства неразрывно между собою связаны. Для древних все было божественным, все прямо исходило от какого-нибудь божества; все явления природы или души человеческой считались действиями злых или добрых богов, даже воля, нравственные и физические побуждения человека исключительно зависели от них. Мы заметили уже выше, что самый прямой, естественный язык религиозного чувства древних была поэзия; она явилась вместе с пробудившимся сознанием человека. Разумеется, искусства в том свободном, самостоятельном смысле, какой мы теперь даем этому слову, не было у древних, оно, как мы сказали, было слито с религиозными представлениями; но нас занимает теперь не тот или другой смысл, какой мы теперь даем искусству, а общая всем временам и народам сущность искусства — именно прирожденное человеку стремление проявлять в образе или слове свои мысли, чувства, воззрения. Здесь заключается корень всех искусств и всякой поэзии — и, надобно сознаться, корень более реальный, нежели машины и прочие практические изобретения, существующие вследствие временных экономических условий, между тем как искусство и поэзия суть прирожденные свойства души человеческой.

Итак, мы видели, что корень всех искусств и поэзии есть врожденное человеку стремление выражать свои мыс-

ли, чувства и воззрения. Несмотря на свободное и совершенно самостоятельное значение, которое с развитием цивилизации получило теперь искусство, сущность дела не изменилась до сих пор и остается тою же самою. Разве каждое произведение искусства не есть прежде всего выражение мысли, чувства, воззрений того человека, который произвел его? Единственное требование, которое должно предъявлять относительно этих осуществлений внутреннего и которое одно дает им цену и значение, состоит в том, чтоб в основе их, то есть в мыслях, воззрениях и чувствах, была самая глубокая искренность, чтоб они действительно насквозь проникали собою душу художника. Только таким искренним путем создались столь драгоценные нам памятники первоначальных воззрений народов на мир, на природу, на господствующие в ней силы. Но и теперь разве достоинство и значительность искусств не условливаются прежде всего искренностию, глубиною мысли или чувства? И чем сообразнее с ними внешнее их выражение, тем лучше произведение и тем сильнее его действие на читателей. В обширном смысле жизнь каждого человека есть практическое проявление свойств души его, его мыслей, воззрений, чувств. Не все то искусство, что выражается только в стихотворении, в статуе, в картине, в музыке: жизнь человека может представлять собой иногда такое художественное произведение, которому подобного не найдется в искусстве всех народов.

Как искусство вообще составляет одно из существенных свойств нашей природы, так и поэзия принадлежит к основным свойствам ее. Собственно говоря, каждое из искусств есть только внешняя одежда, видимая форма, в которую воплощается поэтическое чувство. Одна и та же поэтическая сила живет и в Милосской Венере и в смеющемся Ватиканском Сатире, и в рассказах «Илиады», точно так же, как живет она в песне Кольцова, как и в «Гамлете» Шекспира. Разница только в степени и форме ее проявления. Мы уже выше сказали, что ясного и точного определения поэзии мы не берем на себя. Каждое из искусств можно определить более или менее удачно, потому что сфера искусства есть всегда внешность,— сфера поэзии, напротив, внутри нас, в сердце, в самом глубоком и невыразимом чувстве нашем.

Как одно из основных свойств нашего духа, поэзия не принадлежит к каким-либо исключительным эпохам человечества: она рождается вместе с пробуждением мысли в

человеке, с первым сознательным трепетом его сердца. Она есть то чувство, которым принимал в себя первобытный человек явления природы и уже потом облекал это чувство в положительные воззрения и понятия; она есть то чувство, которым мы ощущаем трогающие или потрясающие нас явления жизни. Поэзия есть движущая сила того врожденного человеку стремления выражать свои чувства и воззрения. Врожденным называем мы это стремление потому, что это выражение делается вовсе не с целию показать его другим или чтоб другие узнали о нем; напротив, истинный поэт полон безотчетного стремления высказывать внутреннюю жизнь души своей. В этом безотчетном, невольном акте, составляющем первейшее условие поэтических произведений, и заключается существенное отличие их от произведений, вызываемых какою-либо положительною, житейскою, практическою целию и которые в противуположность с теми невольными выражениями души,— по самому материалу и существу своему поэтическими,— принадлежат к сфере прозаической. Такое или невольное излияние души, или имеющее только одну цель — высказать в какой бы то ни было форме — в музыке, живописи, ваянии, в слове — свое чувство, воззрение, мысль, не для поучительной, общественной, словом, какой-либо житейской цели, а только ради самих этих переполняющих душу художника чувств, воззрений, мыслей,— и послужило основанием эстетической теории под весьма сбивчивым названием «искусства для искусства», другими словами, теории свободного творчества, в противуположность другой утилитарной теории, которая хочет подчинить искусство служению практическим целям. Мы не станем теперь говорить о том, до какой степени эта утилитарная теория противуречит сущности искусства, разрушая единство, полноту и самостоятельность его деятельности. Предмет этот слишком обширен и завлек бы нас за пределы этой статьи, а потому обращаемся снова к соображениям касательно поэтического чувства.

Поэтическое чувство принадлежит к природным свойствам как человека, так и народа, условливается его физиологическими особенностями, окружающей его природою, климатом, словом, всем тем, из чего слагается физический и духовный организм народа. Хотя мы отделяем в учебных книгах поэзию простонародную от поэтических произведений, принадлежащих образованному сословию, но, в сущности, нет разных поэзий: есть только единая поэзия, на-

стоящая, истинная, все остальное или приближение к ней, или призрак ее. Мы уже сказали, что не берем на себя смелости определить — что такое поэзия. Да и едва ли можно сделать точное определение ее, точно так же, как представить очевидные доказательства, по которым можно было бы распознавать поэзию от прозы. Поэтическое чувство, будучи самым жизненным свойством души, само дает жизнь всему, до чего ни прикоснется; оно преображает наши душевные ощущения, мысли, созерцания в живые образы, и каждый образ в его представлении становится одушевленною индивидуальностию. Поэзия, как природа, стремится все индивидуализировать, все воплотить в особенность; она любит подробность, частность не из мелочности, а потому что для нее, как для природы, частности суть живая организация целого. Поэтому-то поэзия и называется творчеством. Это та же творческая сила природы, только перенесенная в душу человеческую, где творческим началом является поэтическое чувство. Но в такой высшей, творческой степени поэзия сосредоточивается лишь в редких, можно сказать, исключительных *художественных* натурах; в обыкновенном же, в общедоступном своем виде поэзия есть одно из самых неисследимых наших духовных ощущений. Поэтическое чувство можно бы назвать шестым и самым высшим чувством в человеке. Это какое-то невыразимое наслаждение, мгновенно одухотворяющее весь физический организм человека, сообщающий ему бесконечную полноту блаженного, духовного упоения жизнию.

Поэтическое чувство живет в натуре почти каждого человека; конечно, есть натуры более или менее одаренные им,— но вообще трудно найти столь бедную и черствую натуру человека, в которой бы решительно ничто не пробуждало поэтического чувства. Оно бесконечно видоизменяется сообразно с духовною организациею человека и степенью его нравственного развития. Повторяем, поэзия не есть что-либо искусственное, литературное, словом, сочиненное; напротив, одно из удивительных и основных свойств поэтического ощущения состоит именно в том, что оно не зависит ни от воли нашей, ни от нашего ума; оно есть бессознательный, таинственный факт нашей духовной природы. Его может пробудить в нас и раздавшиеся вдали звуки шарманки, и порывы осеннего ветра, и вид простого цветка — словом, нет такого обыденного явления, которое бы в счастливо одаренной природе человека не пробуждало поэтического ощущения, того внезапного, тихого, душевно-

го экстаза, отзывающегося во всем организме нашем самым задушевным наслаждением. А потому все, всякое явление жизни, всякое движение души, если только человеку удастся уловить в слове или образе ту полноту и жизненность, какими исполнены они во внутренних глубинах своих, все непременно поэтически будет действовать и на других людей.

Поэтически чувствовать, думать и выражаться может человек без всякой мысли об этом, без всякого к тому намерения, без малейшей претензии на поэзию. От этого есть всегда нечто бессознательное в поэтическом творчестве. В начале нашего столетия, когда философия впервые только ступила на ту высоту, с которой стало доступно ей значение искусства, и изучение поэтических произведений сделалось живейшею потребностию глубоких умов того времени, вопрос о бессознательности творчества был одним из самых живых и спорных вопросов. Романтическая школа довела его до смешных крайностей, представляя поэтов и художников какими-то фантастическими, взрослыми младенцами, праздными гуляками[3], которые без всякого изучения, ума и труда, сами не зная как, производят гениальные вещи. Это была смешная крайность, до которой романтики довели мнения философии того времени. По мнению тогдашних философов, поэтический дух не зависим от человека, которого он осеняет; как ключ из утеса, так бьет из груди человеческой вдохновение и водит рукой поэта или художника, и он, необходимо, фаталистически, как орудие таинственной, высшей силы, воспроизводит в той или другой форме ее внушения. Ритм, метр, рифма — все это плод не поэта, а поэтического духа, которому человек не может противиться. Многое теперь в этих мнениях кажется преувеличенным; но преувеличение, впрочем, понятное и даже естественное, если представим себе тот энтузиазм, который должны были чувствовать мыслители того времени, когда перед ними впервые раскрылось высочайшее значение творческого поэтического духа, создающего искусства. Много в то время да и после было жарких споров о *бессознательности* творчества, но вопрос все-таки остался нерешимым. Впрочем, несмотря на попытки все объяснять механическим образом, многое в приведенном нами воззрении до сих пор истинно. Если природа не дала человеку дара поэтически уловлять явления внутреннего и внешнего мира,— говорим *поэтически*, то есть в их полноте, самостоятельности, органической жизни, с их цветом и арома-

том,— то никакой ум, никакая образованность не помогут ему в том. Этот-то таинственный, ускользающий от всяких исследований процесс воспроизведения явлений внутреннего или внешнего мира в образах и словах, бьющихся чудною, неисследимою жизнию, собственно и называли бессознательным творчеством. В этом процессе есть и восторг зарождения, и труд ношения, и муки рождения. Что тут есть многое, что дается только тончайшею проницательностию и восприимчивостию, внутренним, бессознательным откровением,— против этого трудно будет спорить. «Давно было замечено,— говорит Шеллинг,— что в искусстве не все делается сознательно; что с сознательною деятельностью должна соединяться какая-то бессознательная сила и что только полное слияние и взаимодействие их создают великое в искусстве. Произведения, которым недостает этой *бессознательной* науки, всегда можно узнать: в них чувствуется недостаток самостоятельной жизни, не зависящей от их производителя, и, наоборот, там, где присутствует жизнь эта,— искусство сообщает своему произведению, вместе с величайшею ясностию ума, ту неисследимую реальность (действительность), которая делает произведение подобным созданию самой природы»*[9].

Глубоко справедливыми кажутся нам слова знаменитого немецкого мыслителя, и применить их можно не к одному только искусству. Как бы велики и безмерны ни были познавательные человеческие способности и как бы ни велика была масса сведений современного нам человека, но сознательно и действительно может он знать из этой массы лишь весьма небольшую часть. Совершенно и вполне может он знать одно только механическое и мелкое. Все великое, все исполненное жизненной силы — в сущности своей всегда таинственно, и понимать в нем можем мы лишь одну поверхность и внешность. И в нашем внутреннем и в нашем внешнем мире ясно нам одно только механическое; все динамическое, все имеющее жизненную силу исчезает от наших исследований. Возьмем, например, хоть самое близкое к нам — наше мышление. Ведь только самую внешнюю поверхность его можем мы высказывать в определенных, отчетливых мыслях; но под ними, за пределом логических доказательств и сознательного выражения мысли лежит сфера созерцания. Там-то, в ее тихих, таинственных глубинах, пребывает жизненная сила, присущая в нас,

* Ueber das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur.

и там-то совершается работа всего того, что создается, а не просто делается. Везде, и в сфере поэзии, и во всякой другой — истинная сила бессознательна. Всякий творческий гений — тайна для себя самого: старая мысль, но тем не менее верная. Шекспир ровно ничего не видел в том, что написал своего «Гамлета»; он решительно не считал его, да и все свои произведения, за что-либо необыкновенное. Поэтическая деятельность Гете, напротив, исполнена сознания: может быть, по тому самому творческая сила Гете гораздо слабее творческой силы Шекспира.

Если бы каждый пристальнее всматривался в окружающую его жизнь, он увидел бы в ней несравненно более поэтических элементов, нежели как обыкновенно предполагают, по привычке ссылаясь на мнимую прозаичность ее. Даже так называемая мелкая проза жизни большей частию составляет одну только наружность, поверхность, под которой почти всегда кроется какое-нибудь высшее содержание. Существенное стремление искусства в том и состоит, чтобы открывать, обнаруживать это высшее содержание, скрывающееся под мелкою прозою жизни, давать чувствовать мысль, движущую этою прозою. Каждое из искусств есть только орудие, средство для обнаружения поэзии, которая заключается в самой основе жизни; поэтический дар состоит собственно в уловлении поэтического элемента, присущего в глубине нашей души. Поэтому самый пробный камень поэтического дарования, самое лучшее свидетельство его суть те стихотворения, которые изображают душевное состояние и вообще те, которые служат выражением какого-либо чувства. Их задача — уловить ощущения в той полноте и глубине, как они проходят по душе. Немногим удается это! Этот род составляет пробный камень поэтического дара именно потому, что тут не могут помочь никакая фантазия, никакие посторонние соображения; тут нельзя прибегнуть, как в прочих родах поэзии, ни к какой посторонней помощи; все достоинство этого рода произведений исключительно зависит от материала, из которого берут их: надобно, чтоб человек этот поэтически чувствовал.

Но в поэзии есть еще одна сторона, которая всего более показывает глубокую связь ее с природою: это *невольность* поэтического творчества. Горе поэту, который вздумает сочинять! Во всяком истинно поэтическом произведении есть всегда *невольная* основа, которая полагается внутреннею потребностью поэта. Несмотря на весь кажущийся произвол мысли, фантазии и воли его, ни в чем так не связан

он, как именно в своем творчестве, потому что поэту вообще удается только то, к выражению чего он чувствует неодолимое внутреннее влечение. Так и в жизни — самый верный признак истинной склонности есть всегда невольное, бессознательное влечение. Поэт только высказывает то, что непосредственно, независимо от его воли возникло в душе его: материал, содержание создались уже в его душевном созерцании и *сочинительство* участвует тут только как обработка внутренне данного, готового материала. Поэтому, в точном смысле, поэта всего менее можно называть сочинителем. Странно в наше скептическое время сравнивать поэта с древнею пифиею: многие улыбнулись бы такому сравнению, но, в сущности, в нем гораздо более справедливого, нежели смешного. Как пифия прорицала только тогда, когда чувствовала в себе присутствие божества, так поэт только тогда производит истинно поэтические вещи, когда к тому влечет его внутренняя, самому ему неведомая сила. У Пушкина есть драгоценные свидетельства этого внезапно охватывающего душу стремления, когда из обыденной жизни своей

Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы[10].

У нас и в прозе и стихах сочиняли, чем должен быть поэт; особенно любят изображать его карателем общественных пороков, исправителем нравов, проводником так называемых современных идей[11]. Мнение совершенно противуречащее и сущности поэзии и основным началам поэтического творчества. Правда, что всем этим может быть поэт, но только тогда, когда не думает о поучении и исправлении, когда не задает себе задачи проводить те или другие отвлеченные идеи; именно потому, что поэт под одеждою временного имеет в виду только вечные свойства души человеческой. Если в его произведении заключена не мертвая, а живая идея, если есть в нем истинное жизненное слово,— они найдут себе отзыв, они непременно будут действовать на своих современников. Мы, например, вовсе не думаем, чтобы Гоголь имел в виду исправление нравов, когда писал своего «Ревизора». Его самого прежде всего восхищала комическая сторона его героев, их пошлое, домашнее понимание государственных интересов, их наивная безнравственность, бессознательная подлость; а если «Ре-

визор» имеет высокий нравственный смысл, то смысл этот явился сам собою, как невольное отражение того высокого нравственного идеала, который великий художник носил в душе своей и который помимо воли художника всегда отразится в каждом его произведении. Этот нравственный идеал один помогал Гоголю с такою неслыханною тонкостию подмечать пошлые стороны жизни. Его самого смешили эти пошлые стороны: иначе откуда бы взялась эта неудержимая веселость, этот умиляющий душу юмор, это гениальное шутовство, словом, вся эта поэзия смеха, который электрической струей бежит по комедии? И тем всегда глубже и прочнее действие поэтического произведения, чем независимее оно от временных и, следовательно, скоро преходящих интересов. Никто не думает оспаривать у поэтов права заниматься дидактическими целями, но тем не менее следует предупредить их, что такого рода произведения, хотя и могут иметь поэтическую наружность и даже поэтические достоинства в частностях, но никогда не заслужат перед беспристрастной критикой названия действительно поэтических произведений; они могут называться поучительными, полезными, чем угодно, но только не поэтическими. Можно даже предположить, что действительно поэтический талант в эпоху своей силы и свежести никогда не может отдаться дидактическим целям; такое направление есть свидетельство или не вполне поэтического таланта, или упадка его, тем более что на дидактическом поприще могут с успехом подвизаться и самые посредственные дарования.

Мы сказали, что поэтическое чувство свойственно почти каждому человеку, но бесконечно разнообразится, смотря по натуре человека, его нравственным способностям и духовному его развитию: здесь-то заключается причина того разногласия и противоречий, которые слышатся, когда дело идет о признании и оценке поэтов. Всякое время имеет свою настроенность, и, конечно, счастливы те поэты, которые прямо попадают на настроенность, преобладающую в массе читателей; но зато и горе им, если под выражением этой преходящей настроенности нет у них более глубокого, вечного содержания, которое всегда пребывает в жизни, несмотря ни на какую настроенность. Надобно, чтобы под наружностию временного угадан был поэтом вечный факт человеческой души. Только в одном этом случае произведение переживает свою минуту. Русская литература видела немало внезапных возвышений и падений поэтов. Мно-

го зоркости в этом отношении нужно иметь критике, чтобы усмотреть существенное достоинство писателя, не увлечься временною настроенностию и не ошибиться в своей оценке.

2

Признаемся, что, приступая к суждению о стихотворениях г. Фета, мы находимся в большом затруднении. Для огромного большинства читателей талант г. Фета далеко не имеет того значения, каким пользуется он между литераторами. Ценители таланта его состоят, можно сказать, из немногих любителей поэзии, положение которых в этом случае тем более затруднительно, что вообще поэтическое достоинство писателя невозможно доказывать очевидными доводами, так что если наслаждение, ощущаемое вами при чтении какого-либо поэтического произведения, не разделяется вашим слушателем, вам ничего другого не остается, как закрыть книгу. Все журналы наши встретили книжку г. Фета сочувствием и похвалами[12], но тем не менее, прислушиваясь к отзывам о ней публики нелитературной, нельзя не заметить, что она как-то недоверчиво смотрит на эти похвалы: ей непонятно достоинство поэзии г. Фета. Словом, успех его, можно сказать, только литературный: причина этого, кажется нам, заключается в самом таланте его. Г. Фет не поэт отвлеченных мыслей, которые в стихах имеют ту выгоду, что, как бы прозаически они ни были выражены, они прямо бросаются в глаза читателю и не ставят его в затруднение относительно понимания стихотворения; а большая часть читателей совершенно удовлетворяются этим, не заботясь о том, поэтически ли выражены мысли эти. Благодаря такому легкому способу многие сочинители стихов слывут во мнении некоторых читателей за настоящих поэтов. С другой стороны, г. Фет не поэт какого-либо глубокомысленного воззрения. Этот род поэзии хотя понимается труднее предыдущего, но так как всякое воззрение можно более или менее определить положительным, отчетливым образом, то чрез это определение выясняется для читателей достоинство и значение поэта. У Фета, напротив, поэтическое чувство является в такой простой, домашней одежде, что необходим очень внимательный глаз, чтоб заметить его, тем более что сфера мыслей его весьма необширна, созерцание не отличается ни многосторонностию, ни глубокомыслием; ничто из так

называемого современного не находит в нем ни малейшего отзыва, наконец, воззрения его не имеют в основе своей никаких постоянных и определенных мотивов, никакого резкого характера, который, вообще, так облегчает понимание поэта.

Все это так; но тем не менее мы считаем г. Фета не только истинным поэтическим талантом, но явлением редким в наше время, ибо истинный поэтический талант, в какой бы степени ни проявлялся он, есть всегда редкое явление: для этого нужно много особенных, счастливых, природных условий. Как, в то время, когда мир исполнен исключительно заботами о своих матерьяльных интересах, когда душа современного человека погрузилась в мертвящие вопросы об удобствах матерьяльного своего существования, когда так часто слышатся или стоны, или клики пресыщенного эгоизма, когда раздумье и сомнения, уничтожив в нас молодость и свежесть ощущений, отравили в них всякое прямое, цельное наслаждение духовными благами жизни,— в это время является поэт с невозмутимою ясностию во взоре, с незлобивою душою младенца, который каким-то чудом прошел между враждующими страстями и убеждениями, не тронутый ими, и вынес в целости свой светлый взгляд на жизнь, сохранил чувство вечной красоты,— разве это не редкое, не исключительное явление в наши времена? «Но все это скорее отрицательные, нежели положительные достоинства! — могут возразить нам,— никто не имеет права отрываться от своей современности и ее требований, а поэт еще менее всякого другого. Он должен быть выразителем, живым, высшим органом своей современности, в противном случае он будет походить на птицу, которая, сама не зная для чего, поет всякий вздор, какой взбредет ей в голову»[13]. Нет, ответим мы почтенным дидактикам, принимающим на себя фанатический надзор за своей мелкой современностью,— нет и тысячу раз нет! Прежде всяких требований современности существует личное я, существует *это сердце,* этот человек, имеющий неотъемлемое право быть самим собою, то есть чувствовать, думать, не справляясь с мимолетными требованиями современности. Не беспокойтесь, мы и без того во власти этой современности, нам некуда от нее деваться. И автора «Вертера» упрекали за то, что он был совершенно равнодушным к своей современности[14]. Дело в том, что всякая современность имеет в себе две стороны. Одна состоит из фанатизма, исключительности, партий, полных взаимной

ненависти, быстро сменяющихся требований и стремлений, из которых каждое силится дать этой современности название, соответствующее его целям; но другая, истинная, существенная сторона современности, которая перерабатывает всю эту вражду партий и интересов и произносит над ними свой высший, неотразимый суд,— увы! — эта современность с движущей ее мыслию почти всегда остается сокрытою от нас. Мы знаем и понимаем ее только в прошедшем, в истории. Гете потому-то и великий поэт, что не увлекся своею современностью, а устремлял взоры свои только в вечные свойства природы, в вечные начала души человеческой. Редким, гениальным людям выпадает на долю дар провидения, дар открывать движущую мысль настоящего и перспективы ее в будущем; большинство идет обыкновенно своею узкою колеею, считая ее всемирною дорогою, заблуждается, бросается из одной крайности в другую, само не зная, где оно находится и какой путь берет его история. Сколько в течение нашего века пережито было горьких разочарований, сколько величайших побед разлетелось прахом! И все это были своего рода современности! С этой точки зрения, кажется, и надобно понимать нерасположение Гете к истории вообще, за которое так упрекали его. Его возмущали общие взгляды в истории, в которых совершенно теряется личность человеческая, возмущало то отвлеченное понятие о человечестве, которым так любили играть немецкие ученые; великий ум его томился этим бедственным положением личности среди вечно крутящегося потока событий: «История — жизнь народа! — сказал он однажды профессору Людену,— как мало заключает в себе самая пространная история в сравнении с общей жизнью народа! Когда вы очистите и разработаете все источники истории,— что ж вы найдете в них? Ничего другого, кроме давно открытой великой истины, которой подтверждения далеко искать нечего,— а именно: что люди всегда и везде тревожили, мучили и себя и друг друга; они и себе и другим отравляли всеми средствами коротенькую жизнь нашу, не умея ни ценить ее, ни наслаждаться красотою мира и сладостью бытия. Так было, так есть и будет. Такова судьба людей»[15].

Скажем откровенно, мы сильно подозреваем в недостатке поэтического чувства почтенных поклонников современности, без разбора навязывающих ее всякому произведению искусства. Разве мелодия, которая усладила наше сердце, менее дорога нам оттого, что она ничего не

говорит о современности? Разве природа, с ее вечною красотою, совершенно утратила все свое очарование, потому что наше сердце измельчало и иссохло в житейских волнениях? Разве внутренние, таинственные движения души, выраженные во всей их поэтической глубине, потеряли уже для нас значение, потому что в них высказываются не общие, отвлеченные мысли, а личные, самобытные движения человеческой души, как природа, вечно одинаковой и вечно новой в своих внутренних явлениях? Вопрос в том, свободно ли, искренно ли возникают они в душе поэта. В этом отношении поэзия есть самый нежный, самый чуткий цветок, который не только не терпит ни малейшего насилия, но вянет при легчайшем прикосновении к нему придуманности или какой-нибудь посторонней цели, лежащей вне ее свободной и независимой сферы. Если счастливо одаренный поэт имеет дар уловлять внутренние движения души своей — они для нас всегда будут драгоценны. Вот почему ценим мы произведения г. Фета. Со времени Пушкина и Лермонтова мы не знаем между русскими стихотворцами таланта более поэтического, как талант г. Фета. Скажем более, по лиризму чувства его можно поставить наряду с первоклассными поэтами. Говорим «*только* по лиризму чувства», а не по чему другому. Лиризм чувства, будучи необходимым условием всякого истинного таланта, далеко еще не может заменить собою всех других условий, требуемых от настоящего, совершенного поэта. Натура Пушкина, например, была в высшей степени многосторонняя, глубоко разработанная нравственными вопросами жизни. Это была не только в высшей степени созерцательная, но и в высшей степени мыслящая натура, которая имела дар не только поэтически уловлять внутренние явления глубокой души своей, но и вдумываться в них. В этом отношении г. Фет кажется перед ним наивным ребенком. Но, кроме своего врожденного, *невольного* лиризма, душа Пушкина была необыкновенно чутка ко всему, ко всем явлениям человеческой жизни, и сверх всего этого Пушкин был еще великим художником, удивительно и глубокомысленно владевшим данным ему от природы материалом слова, художником, насквозь проникнутым тем таинственным и непостижимым чувством красоты и грации, которое природа дает только самым избраннейшим из детей своих. К довершению всех этих удивительных свойств Пушкин высоко понимал свое призвание поэта и свято дорожил им как высочайшим даром природы. Всякий, кто с некоторым вни-

манием читает Пушкина, непременно убедится, что для него писать стихи вовсе не было забавою или развлечением от скуки и утомлений светской жизни. Говоря это, мы, разумеется, имеем в виду позднейший период его поэтического развития: в этот период каждое произведение долго и строго созидалось в душе его, с той великой художественною оконченностию, которая останется предметом изучения для долгих поколений. Конечно, перед такою исключительною натурою г. Фет кажется не более как дилетантом поэзии. Но крайней несправедливостью было бы требовать от него не того, что дает и что может дать талант его, тем более что в нем есть свойства и достоинства бесценные для истинных любителей поэзии. Мы даже думаем, что стихи г. Фета можно употреблять как пробный камень для узнания, есть ли в читателе тонко развитое поэтическое чувство.

Выше уже заметили мы, что главным достоинством в г. Фете кажется нам лиризм его чувства. Только глубина, сила и ясность чувства делают его лирическим. Вот единственно истинный источник всякой поэзии! Как бы возвышенна ни была ваша мысль, если она не стала вашею плотию и кровию, жизнью души вашей, словом, не сделалась вашим личным чувством и не переполнила собой вашего сердца,— без этого, в каких бы великолепных стихах ни выражали вы ее, она все-таки останется общею, отвлеченною, головною мыслию и поэзии в ней не будет. Собственно говоря, поэтов мысли нет и быть не может. Правда, что у Гете есть много стихотворений, в которых выражается его воззрение на природу, на человека и вообще на вселенную, но эти стихотворения большею частью исполнены истинной поэзии потому, что воззрения эти не результат одной мысли головы, напротив, они сделались его задушевным верованием, жизнью души его, он не только так думал, он действительно чувствовал так. Но мысль, проникающая собой всю душу человека и делающаяся его задушевным чувством, есть явление редкое; большею частию стихотворцы удовлетворяются одною только головною мыслию, выражают ее стихами и даже производят впечатление на людей, мало сведущих в поэзии. Но, с этой стороны, нашу литературную критику теперь обмануть трудно. Поэтический скептицизм, в продолжение нескольких лет господствовавший в нашей критике и воздвигавший такие гонения на стихи и стихотворцев, принес ей много пользы, и теперь критика скорее способна не заме-

тить действительного поэтического таланта, нежели увлекаться призраком его, как прежде, или найти его там, где нет его.

Страшно подумать, сколько нужно особенных, счастливых природных условий для истинного и полного поэта! Не говоря уже о глубокой душе, которая одна делает человека поэтом,— но глубокомысленный ум, но всесторонняя симпатичность и чуткость души к самым разнообразнейшим явлениям жизни, художественное чувство формы, глубокое нравственное чувство, которое условливает воззрение его на жизнь и право суда над нею,— и в отдельности каждое из этих свойств редко встречается в человеке, а при этом надобно еще, чтобы счастливые обстоятельства дали всем этим совокупным свойствам обширное образование! Какое же нужно исключительное, необычайное стечение счастливейших случайностей для того, чтоб родился человек, в котором бы все эти и без того редкие качества были гармонически слиты в одно целое! А мы еще удивляемся редкому явлению великих поэтов! В какую бы эпоху ни родился такой человек, он непременно будет поэтом; никакой практицизм, никакая материальность эпохи не помешают ему сделаться им. Ему нечего далеко отыскивать материалов для своего искусства: они лежат в нем и вокруг него. Он узнает внутреннее, под какими бы одеждами ни скрывалось оно: он потому и поэт, что всюду узнает его. Жизнь и природа человеческая те же, какими были и какими всегда будут — с их бесконечными желаниями и мелкими достижениями, с их вечно несбывающимися и вечно возрождающимися стремлениями. Большею частию случается, что из упомянутых нами качеств преобладает у стихотворцев в отдельности то или другое. У иного много воображения, но очень мало поэтического чувства; в другом есть одно только чувство формы и внешней красоты, которое уловляет одну наружную поверхность явлений, а их жизненная сила, которая поддается только поэтическому чувству, ускользает, явления остаются безжизненными и изображения их неминуемо становятся риторическими. Все эти отдельные качества получают жизнь и действительность только от поэтического чувства: в нем одном заключается творческое начало. При нем же, если и недостает какого-либо из помянутых качеств или находятся они в слабой степени, все-таки в произведениях чувствуется жизненная струя, подмечать и ценить которую есть прямая обязанность критики, ибо струя эта и сообщает

единственно жизнь и оригинальность каждой литературе. Будем же в ожидании полных и великих поэтов встречать с приветом и радушием всякий истинно поэтический талант, тем более что и они большая редкость.

Самое драгоценное свойство истинно поэтического таланта и вернейшее доказательство его действительности и силы есть оригинальность и самобытность мотивов, или, говоря музыкальным выражением, мелодий, лежащих в основе его произведений. Удивительное дело! Несмотря на тысячелетия, пережитые человечеством, и на видимое однообразие человеческих страстей и чувств, выражение личной, задушевной жизни человека всегда имеет для нас привлекательную, чарующую силу. Внутренняя личность каждого человека, несмотря на свою внешнюю одинаковость, есть своего рода разнообразнейший и самобытный мир, исполненный для нас самого живейшего интереса. Разумеется, тут все зависит от достоинства и значения самой личности, от глубины ее, от богатства и многосторонности ее натуры, а главное, от искренности ее выражения. Потому прежде всего скажем мы каждому поэту и каждому писателю: будьте правдивы и искренни, если хотите, чтоб вам верили и ценили вас[16]. Быть искренним и правдивым не легко: только с помощью самой глубокой серьезности мысли может человек высказать свое чувство, свое воззрение на жизнь и людей, высказать действительное состояние своего сердца, и только в таком случае другие люди непременно станут сочувствовать ему — так чудно мы все связаны между собой симпатиею. Нужды нет, что по воззрениям, по понятиям, по общественному положению мы можем стоять выше или ниже этого человека; во всяком случае слова его, если только они правдивы и искренни, непременно найдут отголосок внутри нас и сердце человека непременно ответит сердцу человека. Вот где заключается вечная прелесть и очарование лирической поэзии. Оригинальность и самобытность мотивов, о которых упомянули мы, есть только следствие правдивости и искренности поэта.

В этом отношении особенно замечательны произведения г. Фета. Во всей книжке его стихотворений нет, можно сказать, ни одного, которое не было бы внушено внутренним, невольным побуждением чувства. Поэтическое содержание есть прежде всего содержание собственной души: этого нам дать никто не может; и первое условие всякого лирического стихотворения — чтоб оно было пережито ав-

тором, чтоб оно заключало в себе пережитое и чтоб это пережитое вызвало его. Иногда г. Фет сам не в состоянии совладеть с своим внутренним, поэтическим побуждением; выражает его неудачно, темно — но, несмотря на это, чувствуешь, что основной мотив верен и искренен, и при всем несовершенстве, при всей запутанности формы глубоко сочувствуешь ему. А потом мотивы г. Фета заключают в себе иногда такие тонкие, такие, можно сказать, эфирные оттенки чувства, что нет возможности уловить их в определенных отчетливых чертах и их только чувствуешь в той внутренней музыкальной перспективе, которую стихотворение оставляет в душе читателя. (Как, например, «Пчелы», «Фантазия» и многие другие.) Редкое из стихотворений г. Фета не пробуждает в душе этой перспективы — непременное действие всякого истинно поэтического произведения,— перспективы, в которую задумчиво и отрадно погружается наше чувство, теряясь во внутренней ее бесконечности. Мы назвали бы эту внутреннюю перспективу эхом, отзывом, который пробуждает в душе нашей каждое истинно поэтическое произведение. Большая или меньшая живучесть этого отзыва служит самым лучшим доказательством силы и глубины звука, заключающегося в произведении. Есть произведения, эхо которых держится в душе читателя долгие годы и даже целую жизнь. И самое произведение и содержание его давно уже забылись, но мелодия его таинственно слилась с общею жизнию души нашей, сплелась с нашим духовным организмом, стала нашим заповедным и бессознательным чувством и во всю нашу жизнь отзывается от нас. Всякий, кто в юности своей читал Шиллера, вероятно, согласится в этом с нами. Говоря вообще, все, раз явившееся на свет, никогда не исчезает без следа, и это земное, бренное существование человека предназначено к бесконечным отзывам. Все действительно, а не призрачно совершающееся сливается с вечно живою, вечно деятельною вселенной и действует, к добру или худу, тайно или явно, но непременно действует во все времена. Истинное никогда не пропадает; все то, что в прошедшем имело существенное достоинство,— не исчезнет; ни одна истина, осуществленная человеком, ничто благое никогда не умирает, но всегда пребывает здесь и живет и действует; все равно, признают или не признают его люди. В поэзии, в искусстве, в обществе все переходит только из одной формы в другую, но ничего не теряется. Стареет и умирает только то, что лежит на поверхности. Но под смертной внеш-

ностью заключается вечная сущность, бессмертная, постоянно воплощающаяся в высшем, в лучшем откровении. Наше настоящее, наша современность есть живой результат всего прошедшего.

Мы не станем останавливаться на тех из стихотворений г. Фета, в которых основной и поэтически верный мотив выражается не только в смутной, запутанной форме, но иногда даже в таком странном наборе образов и сравнений, что читатель решительно имеет право считать всю пьесу за бессмыслицу. Впрочем, таких стихотворений в книжке г. Фета немного, не более двух или трех; но — странное дело! — мы с каким-то особенным участием смотрим на них: их поэтически верный мотив, кажется нам, напоминает собою птичку, попавшую в силки и тщетно бьющуюся, чтоб вылететь из них на свободу. Возьмем для примера одну из запутанных пьес г. Фета:

Полуночные образы реют,
Блещут искрами ярко впотьмах;
Но глаза различить не умеют,
Много ль их на тревожных крылах.
Полуночные образы стонут,
Как больной в утомительном сне,
И всплывают, и стонут, и тонут;
Но о чем это стонут оне?
Полуночные образы воют,
Как духов испугавшийся пес;
То нахлынут, то бездну откроют,
Как волна обнажает утес.

Что это такое? чувствуешь, что на дне этого хаоса бьется что-то живое, какое-то глубокое чувство, которое в долгую бессонную ночь томится в своих неопределенных порывах; чувствуешь, что в этой путанице бродит какая-то тайная, безымянная тревога, охватившая душу и вызывающая из глубины ее смутные образы, которых не в силах уловить сознание. Но, повторяем, основной мотив искренен и правдив: он не сочинен, он взят из души живым и трепещущим и бьется в спутанных тенетах, из которых г. Фету недостало силы и умения освободить его, то есть выразить его в тождественной ему форме. Мы нарочно выбрали самое неудачное из стихотворений г. Фета, чтоб показать, что даже и в самой слабой из пьес его слышится верный поэтический мотив. К сожалению, надо сказать, что, вообще, поэтический талант г. Фета более походит на талант импровизатора; как сказалась, как вылилась у него пьеса в первую, зародившую ее минуту, — такой и остается она; строгое, ху-

дожественное чувство формы, не допускающее ни одной смутной черты, ни одного неточного слова, ни одного шаткого сравнения, редко посещает его. В нем редко присутствует тот, как называет его Гоголь, неумолимый внутренний судия, строго требующий отчета во всем и поворачивающий всякий раз назад при необдуманном стремлении вперед[17]. В г. Фете вообще мало критического такта, он слишком снисходителен к своим произведениям; как импровизатор, он большею частию предоставляет их собственной судьбе. Это много вредит ему — и мы, дорожа его поэтическим талантом, берем на себя смелость напомнить ему эти строгие слова Гете, хотя они и не совсем приложимы к нему: «В лирической поэзии более, нежели в других искусствах, опасно смешивать простую, дилетантскую способность с настоящим поэтическим призванием. Когда случается это, то дилетанту поэзии хуже бывает, чем дилетанту всякого другого искусства: его существование становится совершенно ничтожным, потому что поэт есть *ничто,* если он не действительно поэт, серьезно и сообразно искусству»[18].

Мы нарочно указываем на слабые стороны таланта г. Фета для того, чтобы читатели не могли заподозрить нас в пристрастии к нему. Нет, мы ясно видим все недостатки его таланта,— скажем более,— даже всю ограниченность сферы его; но тем не менее ценим мы в нем живую поэтическую струю, редкий, драгоценный дар пробуждать в сердцах людей сладость поэтических ощущений. Когда ему удается уловить свое душевное состояние, то стихотворение выходит у него превосходным. Вот одно из таких стихотворений, в котором в сосредоточенных, ярких, определенных и вместе воздушных чертах выразилось одно из самых сложных и неуловимых сердечных ощущений:

О, долго буду я, в молчаньи ночи тайной,
Коварный лепет твой, улыбку, взор случайный,
Перстам послушную волос густую прядь
Из мыслей изгонять и снова призывать:
Дыша порывисто, один, никем не зримый,
Досады и стыда румянами палимый,
Искать хотя одной загадочной черты
В словах, которые произносила ты;
Шептать и поправлять былые выраженья
Речей моих с тобой, исполненных смущенья,
И в опьяненьи, наперекор уму,
Заветным именем будить ночную тьму.

Но мы будем еще иметь случай говорить о достоинстве таланта г. Фета, а теперь продолжим наши замечания о слабых сторонах его. Внутренний мир г. Фета — сколько мы можем судить по стихотворениям его — не отличается ни многосторонностию, ни глубокомыслием содержания. Из всех сложных и разнообразных сторон внутренней человеческой жизни в душе г. Фета находит себе отзыв одна только любовь, и то большею частию в виде чувственного ощущения, то есть в самом, так сказать, первобытном, наивном своем проявлении. Вообще личная, внутренняя жизнь очень мало дает ему поэтических мотивов. От этого на поэзии его не лежит та яркая, характерная печать личности, которая прежде всего привлекает симпатию читателя к лирической поэзии, где выражение личной жизни сосредоточенного в себе сердца составляет всегда преобладающий интерес. Г. Фет есть преимущественно поэт впечатлений природы. Самую существенную сторону его таланта составляет необыкновенно тонкое, поэтическое чувство природы. В этом он может поспорить с первоклассными поэтами. Мы сказали выше, что стихи г. Фета есть пробный камень для узнания в читающем их поэтического чувства,— мы бы должны были прибавить: чувства красоты предметов и явлений. В высшей степени одарен г. Фет этим чувством красоты: он уловляет не пластическую реальность предмета, а идеальное, мелодическое отражение его в нашем чувстве, именно красоту его, то светлое, воздушное отражение, в котором чудным образом сливаются форма, сущность, колорит и аромат его. В лирическом стихотворении, если оно имеет предметом изображение природы, главное заключается не в самой картине природы, а в том поэтическом ощущении, которое пробуждено в нас природою, так что здесь природа является только поводом, средством для выражения поэтического ощущения. Не надобно забывать, что призвание поэзии в этом, да и во всяком случае состоит не в фотографически верном изображении природы — до этого никакое искусство не может достигнуть,— а в пробуждении нашего внутреннего созерцания природы. Только то и поэзия, что пробуждает это внутреннее созерцание. Отделка подробностей, конечно, имеет важное достоинство, но ведь то, что в действительности можно осмотреть и охватить одним взглядом, в описании не иначе может быть представлено, как в отдельных чертах и одно за другим. Поэтому великий художественный дар нужен писателю для изображения природы, нужен великий такт для

того, чтоб отдельные подробности нисколько бы не затемняли собою созерцания целого, а напротив, только придавали бы ему красоту, колорит и рельефность для нашего внутреннего созерцания. В этом отношении художественный дар г. Фета и чуткость души его к природе изумительны. Большая часть поэтов любит воспроизводить только самые сильные, эффектные явления природы; у г. Фета, напротив, находят себе отзыв самые обыденные, которые пролетают мимо нас, не оставляя в душе нашей никакого следа,— и эти-то обыденные моменты показывает г. Фет в их неподозреваемой красоте. Он не подходит к ним с заранее придуманной мыслию, не для того, чтоб задуматься над ними, не отыскивает в природе символов для своих мыслей; нет — все, каждое мимолетное явление имеет для него свое собственное значение, свою собственную красоту. Такую наивную внимательность чувства и глаза найдешь разве только у первобытных поэтов. Он не задумывается над жизнию, а безотчетно радуется ей. Это какое-то простодушие чувства, какой-то первобытный, праздничный взгляд на явления жизни, свойственный первоначальной эпохе человеческого сознания. Поэтому-то он так и дорог нам, как невозвратимая юность наша. Оттого так привлекательны, цельны и полны выходят у г. Фета пьесы антологического или античного содержания.

В настоящее время при распространившемся изучении греко-римской жизни и ее произведений вошло в обыкновение писать пьесы античного или мифологического содержания. Но этот род поэзии вовсе не так легок, как обыкновенно предполагают. Если для поэзии требуется прежде всего искренность и правдивость чувства, то какая же может быть правдивость там, где человек нашего времени станет усиленно воображать себя древним греком или римлянином и посредством книжного изучения воспроизводить их воззрение на природу и на явления жизни? Такого рода воспроизведения, при всем их научном достоинстве, непременно будут холодною и пустою переченью античных понятий и мифологических божеств, какими бы звучными эпитетами они ни были приправлены. Безотчетное наслаждение жизнию, самое живое, искреннее чувство природы, тонкое чувство формы, отражающееся в яркой изобразительности предметов, младенческая ясность воззрения, не возмущаемая никакими нравственными вопросами, наконец, наивная внимательность к каждой подробности предмета и тщательное ее воспроизведение,— а главное, зор-

кость глаза, умеющего подметить красоту в каждом явлении,— вот, кажется нам, условия антологического рода. Без них никакой набор названий мифологических божеств не приблизит поэта к античному воззрению. Но условия эти вытекают прежде всего из самой натуры поэта, и чрез нее только этот род поэзии приобретает свою искренность и правдивость, необходимые для поэтического произведения. Посмотрите, например, какая рельефная изобразительность в этой картине, которая так ярко рисуется перед вами, что стоит только снять ее на полотно:

Влажное ложе покинувши, Феб златокудрый направил
Быстрых коней, Фаэтонову гибель, за розовый Эос;
Круто напрягши бразды, он кругом озирался, и тотчас
Бойкие взоры его устремились на берег пустынный.
Там воскурялся туман благовонною жертвою; море
Тихо у желтых песков почивало; разбитая лодка,
Дном опрокинута вверх, половиной в воде, половиной
В утреннем воздухе, темной смолою чернела — и тут же,
Влево, разбросаны были обломки еловые весел,
Кожаный щит и шелом опрокинутый, полные тины,
Дальше, когда порассеялись волны тумана седого,
Он увидал на траве, под зеленым навесом каштана
(Трижды его обежавши, лоза окружала кистями) —
Юношу он на траве увидал: белоснежные члены
Были раскинуты, правой рукою как будто теснил он
Грудь, и на ней-то прекрасное тело недвижно лежало,
Левая навзничь упала, и белые формы на темной
Зелени трав благовонных во всей полноте рисовались;
Весь был разодран хитон, округленные бедра белели,
Будто бы мрамор, принявший изгибы от рук Праксителя,
Ноги казали свои покровенные прахом подошвы,
Светлые кудри чела упадали на грудь, осеняя
Мертвую силу лица и глубоко смертельную язву.

В этой картине каждый образ, каждая подробность — словно изваяны, нет эпитета, который не поражал бы своею верностию. Если б мы не боялись утомить внимания читателя, мы выписали бы здесь несколько образцовых антологических стихотворений г. Фета: «Вакханку», «С корзиной, полною цветов, на голове», «В златом сиянии лампады полусонной». Любители поэзии могут сами прочесть их в книжке его. Но перл антологической поэзии есть его «Диана». Никогда еще немая поэзия ваяния не была прочувствована и выражена с такою силою. В этих стихах мрамор действительно исполнился какой-то неведомой, таинственной жизнию: чувствуешь, что окаменелые формы преображаются в воздушное видение. Читая это стихотворение, понимаешь то чувство, какое ощущал древний грек,

смотря на изваяния олимпийских богов своих, созданных великими художниками. Гете рассказывает в своих римских письмах, как старушка, жена сторожа в палаццо Джустиниани, где находилась знаменитая античная статуя Минервы, объясняла ему, что эта статуя была некогда священным изображением, но что и в наше время сохранились еще люди этой веры, которые приходят поклоняться ей и даже целуют у ней руку. Видя, что Гете долго и пристально смотрел в лицо статуи, старушка заключила, что, верно, у него есть любезная, похожая на лицо статуи. «Добрая женщина, замечает Гете, знала только два чувства — поклонение и любовь, и никакого понятия не имела о чистом удивлении, о братском энтузиазме человеческого духа к великому созданию»[19]. Недаром же древние греки говорили, что умереть, не видев Фидиасова Юпитера Олимпийского, есть величайшее несчастие. Что это, как не страстный и наивный восторг чувства, постигающего совершеннейшее создание искусства? В этом мраморном изваянии предстоял им обоготворенный человеческий образ, в котором сосредоточилось все высочайшее достоинство, все внушающее поклонение и любовь; одухотворенный человеческий образ, возвысивший человека до божества. Увы! и созданное Фидиасом великое изображение и вся древняя жизнь с ее удивительным олимпийским миром навсегда исчезли, но чарующее эхо этой младенческой эпохи человечества до сих пор обаятельно отзывается в нас и всегда будет сладостно человеку, как сладостно ему смутное воспоминание о его младенческих летах. Вся невыразимая прелесть Гомера заключается в этом. Как бы обедняла и иссохла духовная жизнь наша, если б лишена была этих обаятельных внутренних отголосков древности и средних веков — нашего младенчества и нашей юности! Признаемся, мы не знаем ни одного произведения, где бы это эхо исчезнувшего, невозвратного языческого мира отозвалось с такою горячностью и звучностью, как в этом идеальном, воздушном образе строгой, девственной Дианы:

Богини девственной округлые черты,
Во всем величии блестящей наготы,
Я видел меж дерев над ясными водами.
С продолговатыми, бесцветными очами
Высоко поднялось открытое чело,—
Его недвижностью вниманье облегло;
И дев молению в тяжелых муках чреза
Внимала чуткая и каменная дева.
Но ветер на заре между листов проник,—

Качнулся на воде богини ясный лик;
Я ждал,— она пойдет с колчаном и стрелами,
Молочной белизной мелькая меж древами,
Взирать на сонный Рим, на вечный славы град,
На желтоводный Тибр, на группы колоннад,
На стогны длинные... Но мрамор недвижимый
Белел передо мной красой непостижимой.

Это высочайший апофеоз не только ваяния, но и всего мифологического мира!

Мы заметили выше, что самое замечательное свойство таланта г. Фета есть лиризм его чувства. Это всего очевиднее обнаруживается в стихотворениях, внушенных ему природою и которые, за исключением нескольких антологических, останутся самыми замечательнейшими проявлениями русской поэзии, несмотря на их кажущуюся незначительность. Большая часть самых лучших стихотворений г. Фета внушены ему чувством природы. Вот первоначальный источник всякой поэзии! и те, которые не чувствуют ее в природе, напрасно будут искать ее в искусстве. Для таких людей стихотворения г. Фета, действительно, должны казаться пустыми и бессмысленными. Первое и бессознательное откровение красоты дается нам в природе, и по-настоящему всякий спор о поэтах и поэзии следовало бы прежде всего начинать с вопроса: «любите ли вы природу, и как вы ее любите?» Определение чувства природы будет самым лучшим определением большей или меньшей степени поэтического чувства в человеке. Писатель, который не дает почувствовать поэзию природы, не в силах дать почувствовать ее и в человеческой жизни, ибо природа есть первоначальное средство, орудие для откровения души. Каждое движение души нашей, точно так же как и каждый предмет в живой природе,— если мы настоящим образом всмотримся в них,— суть как бы отверстия, сквозь которых открывается нам даль, уходящая в бесконечность. Вот почему душа так отрадно и свободно чувствует себя в природе: это ее первоначальная, родная стихия. Чувство природы у г. Фета наивное, светлое, младенчески-радостное, можно сравнить только с чувством первой юношеской любви. В самых обыденных явлениях природы он умеет подмечать тончайшие мимолетные оттенки, эфирные полутоны, недоступные для живописи и которые может воспроизводить одна только поэзия слова — и никакая другая.

Ночью как-то вольнее дышать мне,
Как-то просторней...
Даже в столице не тесно!

Окна растворишь:
Тихо и чутко
Плывет прохладительный воздух.
А небо? А месяц?
О, этот месяц волшебник!
Как будто бы кровли
Покрыты зеркальным стеклом,
Шпили и кресты — бриллианты,
А там, за луной, небосклон,
Чем дальше — светлей и прозрачней.
Смотришь — и дышишь,
И слышишь дыханье свое,
И бой отдаленный часов,
Да крик часового,
Да изредка стук колеса
Или пенье вестника утра.
Вместе с зарею и сон налетает на вежды,
Светел, как призрак.
Голову клонит,— а жаль от окна оторваться!

Поэзия г. Фета есть прежде всего поэзия, так сказать, интимная, младенчески-простодушная, и здесь, между прочим, одна из причин, почему она не может надеяться на всеобщее и громкое участие. Тихие, глубокие ощущения, которые проходят по душе, когда вы стоите на широком лугу и смотрите на заходящее солнце, от которого золотится и словно в каком-то умилении тает окружный лес,—ведь об этих ощущениях даже и рассказать нечего, а между тем вы перечувствовали тут сладчайшие струи, заливавшие вашу грудь невыразимым блаженством. Вообще поэзия ощущений, как все задушевное, робка и стыдлива; она любит уединение и молчание и потом — увы! — редко слетает к нам, а если когда и слетает, как выразить ее, как высказать то, что без всякой очевидной для других причины так сладостно, глубоко и безмерно вдруг охватило вашу душу? Кто переживал такие минуты, один с природою, в тихий летний вечер, тот поймет, сколько неуловимых, душевных ощущений чувствуется в этих немногих стихах, которые для иных, пожалуй, могут показаться бессвязным лепетом:

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица,
В дымных тучках пурпур розы,
И заря, заря!

И лобзания, и слезы,
Отблеск янтаря,

Вот истинно лирический, безыскусственный порыв души, очарованной природою! Чувствуешь, что для г. Фета вся эта совокупность явлений природы есть действительно что-то живое, цельное, задушевно-любимое —

Ряд волшебных изменений
Милого лица!

Интимной назвали мы поэзию г. Фета; чтобы чувствовать ее прелесть, надобно любить природу, так сказать, семейной любовью, любить в ее обыденных явлениях, в ее тихой, скромной красоте. Вследствие привычки и рутины мы видим в природе одну только нимало не интересную ежедневность. Недаром Шекспир называет привычку чудовищем[20]. Но тем не менее коренные начала жизни не умирают в нас: чем же иначе объясним мы эту всеобщую симпатию к искусствам, которых прямое действие и состоит именно в том, чтобы отрывать нас от рутины и привычки и возвращать к основным началам нашей духовной жизни — к поэзии и красоте. Не здесь ли заключается причина того нравственного удовлетворения, той внутренней гармонии, какие производят в нас истинные произведения искусства? Г. Фет не старается описывать природу, не вдается в подробности; две, три черты схвачены из общей картины «милого лица», но всегда такие, которые тотчас передают тон, пробуждаемый ею в душе: душевное ощущение гармонически сливается с природою и только в ней, в ее бесконечности находит свое выражение. Вот, например, лунная ночь в степи:

Теплым ветром потянуло,
Смолк далекий гул,
Поле тусклое уснуло,
Гуртовщик уснул.
В загородке улеглися
И жуют волы,
Звезды чистые зажглися
По навесу мглы.
Только выше все всплывает
Месяц золотой,
Только поле обегает
Пес сторожевой.
Редко, редко кочевая
Тучка бросит тень...

Неподвижная, немая
Ночь светла, как день.

Г. Фет недаром говорит:

Каждое чувство бывает понятней мне ночью и каждый
Образ пугливо-немой дольше трепещет во мгле...

На *вечер* и *ночь* всего симпатичнее отзывается его душа; его вечерние мелодии исполнены необыкновенной тишины и спокойствия: они чувствуются в самой мелодии стихов и ритма; тихое, кроткое течение звуков, как в музыкальном notturno*:

Летний вечер тих и ясен,
Посмотри, как дремлют ивы,
Запад неба бледно-красен,
И реки блестят извивы.
От вершин скользя к вершинам,
Ветр ползет лесною высью;
Слышишь ржанье по долинам:
То табун несется рысью.

Хотя г. Фет, преимущественно воспроизводя впечатления природы на свою душу, редко вдается в описания природы, но тем не менее он умеет мастерски рисовать: какая пейзажная живопись передаст, например, эту яркую, сверкающую картину Днепра в половодье, где среди воздушно зеленеющих тонов залитого пространства, над сонной влагою белеют цветущие яблони, трепещут ивы —

И под лобзания немолкнущей струи
Певцы, которым лес да волны лишь внимали,
С какой-то негою задорной соловьи
Пустынный воздух раздражали...[21]

Как на пример описательной манеры г. Фета не можем также не указать на «Степь вечером», где удивительно схвачена бледнеющая постепенность вечерних тонов природы, тихо, незаметно переходящих в ночные тоны; от этой картины веет вечернею влажною свежестью:

Клубятся тучи, млея в блеске алом,
Хотят в росе понежиться поля,
В последний раз за третьим перевалом
Пропал ямщик, звеня и не пыля.
Нигде жилья не видно на просторе,
Вдали огня и песни — и не ждешь!

* ноктюрн (*ит.*).

Все степь да степь. Безбрежная, как море,
Волнуется и наливает рожь.
За облаком, до половины скрыта,
Луна светить еще не смеет днем;
Вот жук взлетел и прожужжал сердито,
Вот лунь проплыл, не шевеля крылом,
Покрылись нивы сетью золотистой,
Там перепел откликнулся вдали,
И слышу я, в изложине росистой
Вполголоса скрыпят коростели... и проч.

Отдел в книжке г. Фета под названием «Вечера и ночи» заключает в себе несколько самых привлекательных, самых мелодических картин ночи. Картин — сказали мы,— но это слово не выражает нашу мысль,— в них чувствуются те глубокие, немые ощущения, которые пробуждает в душе нашей лунная ночь, чувствуется то, что, будучи незнаемо и недумаемо человеком, бродит ночью по таинственному лабиринту груди его*. Большая часть поэтических мелодий г. Фета внушены ему вечером или ночью, и, что замечательно, каждая из них имеет самобытный колорит, в каждой слышен особенный тон ощущений. Видно, что каждое из стихотворений этих действительно пережито, а это лучше всего доказывает, что каждая мелодия не выдумывалась, а невольно выливалась из глубоко возбужденного чувства и что в нем одном заключался основной мотив ее. Г. Фет прежде всего поэт ощущений: вот почему так трудно объяснить поэтические достоинства его. Всякого другого поэта, если в произведениях его участвует мысль, может посредством мысли же и размышления понимать (мы разумеем тут содержание) всякий человек, даже не имеющий ни малейшей поэтической струи в душе; в г. Фете такой человек ничего не увидит. И это, кажется, потому, что мысль есть не частная, не личная, а общая наша сфера; мысль можно разъяснить, растолковать и понять; в сфере чувства и ощущений не то: они часто индивидуальны, своеобразны; понять ощущение, которое не испытал сам, почти невозможно. Вот почему поэзия г. Фета требует прежде всего симпатической настроенности с нею, требует натур, которые по внутреннему опыту знакомы с этим миром ощущений, словом, требует поэтической натуры в читателе. Тогда ясны будут и достоинства поэзии его, происходящие

* Was dem Menschen nicht bewusst
Oder nicht gedacht,
In das Labirint der Brust
Wandelt in der Nacht[22].

именно от правдивости и полноты уловляемых им душевных ощущений. Прибавим также, что для того, чтобы наслаждаться поэзией г. Фета, ей надобно кое-что прощать: г. Фет редко бывает полным художником; при самой поэтической верности мотива стихотворение выходит иногда у него слабо; полнота общего впечатления нарушается иногда неточным сравнением или излишнею длиннотою. Вообще, строгая, художественная обработка не в свойстве таланта г. Фета. Как в лирическую минуту пьеса изливается из души его, такою она и остается; правда, что от этого происходит и изумительная свежесть и электризующее впечатление их; но отсюда же и частые недостатки в художественной форме. А потом удовольствие, доставляемое поэзией вообще, очень много зависит от расположения и приимчивости нашего духа. В этом отношении поэзия и музыка имеют в себе много родственного. Немного таких поэтов, которые могущественно, даже против воли, увлекают вас в сферу своих созерцаний; для большей части поэтов необходимо, чтобы душа читателя была настроена на один тон с поэтическим произведением: только в такие минуты оно становится вполне понятно. Из всех родов поэзии лирическая требует в этом отношении особенной деликатности от читателя и, кроме того, она требует еще легко возбуждаемого внутреннего созерцания, которое могло бы тотчас переноситься в сферу душевных ощущений читаемого поэта. С кем не случалось, что стихотворение, которое ни разу не останавливало вашего особенного внимания, в иную минуту случайно встреченное или услышанное вами, вдруг раскрывается перед вами в совершенно новом свете и значении, каких вы прежде не подозревали в нем.

В этом отношении лирические стихотворения можно сравнить с расписными окнами готических храмов: если смотреть на них снаружи, с шумной, прохожей дороги, какими темными, смутными кажутся они! Но войдите внутрь здания, и эти прежде смутные, темные очерки заблестят яркими переливами цветных тонов, разольют в самые отдаленные своды здания тихий радужный свет, мерцающий на утопающих в мистическом сумраке каких-то зыблющихся образах... Поэзия душевных ощущений и мимолетных явлений природы, как у г. Фета, по самому существу своему интимная, требует от читателя глубокого чувства природы, требует фантазии, легко отделяющейся от практической действительности, и может быть настоящим обра-

зом оценена только в минуты романтического расположения духа, когда ничто житейское не тревожит вас, когда глаза ваши с каким-то задушевным стремлением вглядываются в голубой блеск неба, в нежные, зеленые переливы луга и леса, в прозрачные, задумчивые тоны вечера, и груди становится тесно от бесчисленных, непреодолимых стремлений, поднимающихся со дна души вашей: в такие минуты раскройте книжку г. Фета, и вы поймете ее поэзию...

Мы полагаем, что для людей, чувствующих поэзию, слабые стороны, встречающиеся в произведениях г. Фета, нисколько не помешают видеть совершенно самостоятельное, редкое достоинство его таланта. После Пушкина и Лермонтова мы не знаем ни одного поэта, у кого бы поэтическое чувство било таким свежим и чистым ключом. Иногда он сам не в состоянии выразить его соответствующим образом, впадает в темноту и неопределенность.

О если б без слова
Сказаться душой было можно! —[23]

тоскливо восклицает он в одном из таких стихотворений, но зато часто льется оно у него, сверкая своими электризующими искрами и сохраняя всю прозрачность своей глубины. Говоря о том, с какой симпатичностью и тонкостью воспроизводит он тихие картины вечера и ночи, мы забыли указать на одну из таких картин, фантастически-величавую, напоминающую дышащие тишиной и успокоением пейзажи Клода Лорреня, с их колоссальными портиками, на ступенях которых догорают лучи заходящего солнца:

Растут, растут причудливые тени,
　　В одну сливаясь тень...
Уж позлатил последние ступени
　　Перебежавший день...
Что звало жить, что силы горячило
　　Далеко за горой,
Как призрак дня, ты, бледное светило,
　　Восходишь над землей.

. . . .

Лишь ты одно скользишь стезей лазурной;
　　Недвижно все окрест...

Да сыплет ночь своей бездонной урной
　　К нам мириады звезд.

Между стихотворениями г. Фета есть отдел под названием «Снега». Это картины зимы и впечатления зимней

природы. Каждое время года отзывается в нас свойственными ему поэтическими звуками. Всякая чуткая душа знает эти звуки. Как истинный друг природы, г. Фет любит ее не в одной только великолепной одежде — и зимою, и в печальном снежном покрове она прекрасна для него:

Печальная береза
У моего окна,
И прихотью мороза
Разубрана она.
Как гроздья винограда,
Ветвей концы висят,
И радостен для взгляда
Весь траурный наряд... и проч.

Но с особенною горячностью отзывается чуткая душа его весенним впечатлениям. Поэт светлых, кротких, наивно радостных движений души, г. Фет удивительно передает свежесть и томительное обаяние весенних ощущений, то чувство духовного опьянения, которое весною струится во всей природе и бессознательно охватывает нас:

Уж верба вся пушистая
  Раскинулась кругом,
Опять весна душистая
  Повеяла крылом.
Станицей тучки носятся,
  Тепло озарены,
И в душу снова просятся
  Пленительные сны.
Какой-то тайной жаждою
  Мечта распалена,
И над душою каждою
  Проносится весна.

Г. Фет редко вдается в описание природы: он или создает свой образ, идеальное отражение природы, которое мгновенно переносит ее в наше внутреннее созерцание, или так уловляет впечатление природы на нашу душу, что это самое впечатление служит глубокой характеристикой известному явлению в природе. Вот, например, еще выражение того же весеннего чувства:

Снова птицы летят издалека
К берегам, расторгающим лед,
Солнце теплое ходит высоко
И душистого ландыша ждет.

Снова в сердце ничем не умеришь
До ланит восходящую кровь

И душою подкупленной веришь,
Что, как жизнь, бесконечна любовь... и проч.

В прелестной пьесе «Больной» есть стихи, охватывающие душу неодолимою жаждою весеннего солнца и воздуха:

На стены он кругом смотрел, как на тюрьму,
Он обращал к окну горящие зеницы,
И света божьего хотелося ему,
Хотелось воздуха, которым дышат птицы.
А там за окнами, как чуткий сон, легки,
С востока яркого все шире дни летели... и проч.

Остановим внимание читателя на этих двух последних стихах: кроме того, что в них превосходно схвачено первое движение весны в зимней природе, на них еще лежит печать оригинальной лирической манеры г. Фета. Манера эта состоит в стремительном полете фантазии, воспроизводящей не столько самые предметы, возбудившие ее, сколько их идеальное отражение. Иногда г. Фет, набрасывая общие черты предмета, вдруг словно преображает его, возносся в какую-то лучезарную сферу, в которой формы предмета теряют свою пластическую определенность и улетучиваются в воздушный, неуловимый для осязания образ; предмет остается тот же, он только просветлел и одухотворился; действительность составляет в нем основной тон, его корень, но цветок этого корня развернулся в высшей, идеальной атмосфере. Так, летняя, светлая петербургская ночь принимает у него одухотворенный, идеальный образ ясновидящей:

Как будто среди дня, замолкнувши мгновенно,
Царица севера спала
Под обаяньем сна горда и неизменна
И над громадой ночь бледна и вдохновенна,
Как ясновидящая, шла[24].

В лирической, да и во всякой поэзии не должно быть ничего жесткого, отвердевшего, ничего непроницаемого для нашей фантазии: «Nur ein Hauch sei dein Gedicht», — пусть стихотворение твое будет одним дыханием,— говорил Гете[25]; каждый образ должен, так сказать, таять в нашем внутреннем созерцании, улетучиваться в воздушную перспективу... Между весенними стихотворениями г. Фета есть одно удивительное по огненному лиризму чувства — это картина утреннего, весеннего леса,— яркая, кипящая всеми весенними соками природы:

Я пришел к тебе с приветом
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало;
Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой!

Подобного лирического весеннего чувства природы мы не знаем во всей русской поэзии! В этих немногих стихах чувствуется то ликующее, праздничное, чем именно дышит ясное весеннее утро, чувствуется вся млеющая жажда медового месяца природы. В первоначальном своем виде это стихотворение имело еще несколько стихов, исключенных теперь в новом издании. Они, может быть, и слабы в художественном отношении, но в них заключается одна очень характерная черта, много объясняющая нам в таланте г. Фета. Стихотворение это оканчивалось так:

Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь, но только песня зреет...

Видите: поэтический огонь охватил его душу; какие-то звуки смутно бродят в чувстве его, но он сам не знает, в какую мелодию сольются они, он сам не знает, что будет петь; его сознание не в силах овладеть поэтическим стремлением, поднимающимся со дна души его, направить его по своей воле; зреет какая-то песня, но он еще ничего не знает о ней... В этих стихах самое лучшее истолкование таланта г. Фета, все самородные, увлекательные и все слабые стороны его поэзии объясняются ими. Его поэзия, как эолова арфа, из которой иногда пустой ветер может извлекать самые гармонические звуки[26]...

Статья наша становится уже слишком длинною,— а сколько еще в книжке г. Фета прекрасных стихотворений, о которых мы и упомянуть не успели. Любители поэзии сами найдут их там, тем более что многих и, быть может, самых лучших, мы не коснулись в отчете нашем, имея в виду представить только общий характер произведений его. Не знаем, умели ли мы показать читателю свойства поэтического таланта г. Фета и то, что делает его действительным, а не призрачным явлением в русской литературе. Действительными, кажется нам, делает вообще лите-

ратурные произведения одна только поэзия; без нее остаются они мертворожденными; она одна дает им жизнь, и жизнь эта, по самому свойству всего жизненного, не пропадает без следа. Мы думаем, что в русской лирической поэзии имя г. Фета будет занимать значительное место. Правда, что он не проложил новых путей в тех поэтических пространствах, которые раскрыты были нам Пушкиным, Лермонтовым и Тютчевым[27], но как поэт ощущений и как самобытный, оригинальный талант он дал нам почувствовать в тех знакомых уже нам поэтических пространствах множество превосходных подробностей и частностей, остававшихся доселе скрытыми. Литературу называют обыкновенно выражением общества, зеркалом, где в сосредоточенном виде отражается нравственное состояние общества. Это правда; но не забудем также, что высшее развитие литературы, цвет ее есть искусство; а прямое действие искусства есть прежде всего не достижение тех или других полезных целей, а духовное *наслаждение*, которое оно дает человеку. Потребность этого наслаждения создает любовь к литературе. Наслаждение же это сообщается только поэзией. Одна поэзия дает самобытность и жизненность литературе. Потому, в какой бы форме, в какой бы степени ни проявлялась поэзия, мы должны радостно приветствовать ее. Ничто так не делает человека лучшим, ничто так не исцеляет его от загрубелости нрава, черствости чувств, эгоизма, как духовное наслаждение. Всякий, почувствовавший наслаждение от какого-либо произведения искусства, непременно, хоть на самое короткое время, делается лучше. Вот в чем заключается благотворное действие литературы на общество. Как ни мелка, по-видимому, роль лирического поэта, передающего ощущения, возбуждаемые в нем природою и своею внутреннею жизнию, но если слова его оживлены поэзией, они не пропадут без отзыва, они проникнут и в другое сердце, принесут ему наслаждение и непременно, хоть ненадолго, сделают сердце это и мягче и симпатичнее. В человеке ничего не пропадает без следа, ни минуты горя, ни особенно минуты духовного наслаждения: они-то и заставляют нас любить добро и поэзию. Мы не знаем, многому ли в поэзии г. Фета суждено пережить свое время (кто может сказать, что именно в авторе, да и вообще в человеке переживает его временное существование?), но если бы даже эти милые, свежие цветы поэзии и не могли выдержать охлаждающего действия времени, разве они не исполнили своего призвания? Они пробуждали и

пробудят еще во многих сердцах сладкие поэтические ощущения и дали минуты живейшего наслаждения. Но мы забыли еще указать на особенный характер произведений г. Фета: в них есть звук, которого до него не слышно было в русской поэзии,— это звук светлого, праздничного чувства жизни. В картинах ли природы, в движениях ли собственного сердца, но постоянно чувствуется у него звук этот, чувствуется, что жизнь отзывается в них с светлой, ясной стороны своей, в какой-то отрешенности от всех житейских тревог, отзывается тем, что в ней есть цельного, гармонического, восхитительного, именно тем, чем она есть высочайшее блаженство. Всякому, вероятно, знакомы эти мимолетные минуты безотчетно-радостного чувства жизни; г. Фет, так сказать, схватывает их на лету и дает чувствовать в своей поэзии. Почти во всех его произведениях сверкает эта светлая, искристая струя, поднимающая наш обыденный, будничный строй жизни на какой-то вольный, праздничный тон, уносящий душу в светлую, блаженную сферу,—

И в дальний блеск душа лететь готова,
Не трепетом, а радостью объята,—
Как будто это чувство ей не ново,
А сладостно уж грезилось когда-то[28].

Великий смысл дает Гете этому праздничному чувству жизни, и мы рады, что под впечатлением глубокой мысли его наконец можем оставить читателя: «Когда человек чувствует себя в мире, как в едином, прекрасном целом, когда чувство внутренней гармонии приводит его в чистое, свободное восхищение,— в эти минуты вся вселенная, если б она могла сознавать себя, — удивилась бы и возрадовалась высочайшей цели бытия своего. Ибо к чему служит все это великолепие солнца, планет и звезд, этих рождающихся и исчезающих миров, если наконец счастливый человек безотчетно не станет радоваться бытию своему?»[29]

[Об А. А. Иванове]

Иванов, воротясь из своей поездки по Европе, снова запер свою картину и никому ее не показывает, по той причине, что много русских путешественников желают ее видеть, а это показывание отвлекает его от занятий. Но нам он показал ее. Признаюсь, картина его превзошла все мои ожидания. Прежде всего надо сказать, что Иванов не

колорист и не дана ему тайна гармонии красок. Но глубина мысли, но характеристика лиц, но правда выражения, но высокое благородство стиля — все эти достоинства картина Иванова имеет в высочайшей степени. Содержание ее, вероятно, известно тебе: мы видим перед собой самое начало великого события, совершившегося между евреями. Небольшая толпа людей разного звания и лет собралась около Иоанна, проповедывающего о грядущем Мессии и призывающего к крещению. Некоторые тут же окрестились и одеваются, другие только что выходят из воды. Некоторые из последователей Иоанна стоят возле него — между ними юношеская фигура будущего Иоанна Богослова. Вдали, одиноко, с строгим и задумчивым лицом, приближается Христос. На него указывает Иоанн, и все с различными чувствами и мыслями смотрят на идущего. В иных лицах любопытство, в иных изумление, в иных недоверчивость. Один из фарисеев, очевидно пришедший сюда из любопытства, хладнокровно и отрицательно рассуждает об этом. Иоанн — благороднейшая фигура идеалиста и энтузиаста. Вообще разнообразие и искренность выражений в этой картине удивительна. Несмотря на то, что фигура Христа находится на самом заднем плане действия — она собственно составляет средоточие его: чувствуешь, что он — духовный центр картины. Величайшую задачу задал себе художник: изобразить удивительнейшее религиозное явление в исторической, человеческой сущности. И зритель чувствует, что на этой общечеловеческой почве совершается что-то необычайное и изумительное; словно стоишь перед тою гранью, где человеческое преображается в божественное, но именно в человечески божественное, а не в сверхъестественное и мифическое. В этом смысле я не знаю ни одной, ни старой, ни новой картины, которую бы можно было по содержанию поставить рядом с картиной Иванова: это религиозно-историческая картина нашего времени. Теперь, когда я увидел, к какой сфере искусства принадлежит она, становится понятно, почему он так много лет сидел над ней. Работа мысли была в ней несравненно огромнее, нежели работа кисти. И потом — рисунок в ней не только превосходен, но исполнен изящества удивительного. Есть фигуры, дышащие чистейшей рафаэлевской грацией. Задний пейзаж картины превосходен, но передний сух и грубоват. Все фигуры облиты ярким светом (позднее утро); воздуха между ними не чувствуется; все контуры резки, а не обвеяны воздухом, всегда делающим их

мягкими, как в природе. Цвета не сливаются в общую гармонию, а остаются красками. Конечно, это не бравурная и кричащая пестрота брюлловской живописи,— в этом отношении колорит Иванова строг и избегает даже самых позволительных эффектов, но тем не менее надо помириться с мыслию, что Иванов не колорист, и искать в его картине другого; а все другое имеет она в изумляющей полноте.

Публичные чтения Диккенса в Париже

Я хочу рассказать вам об одном из величайших литературных наслаждений, какие мне когда-либо случалось испытать,— именно о публичном чтении Диккенса в пользу здешнего английского благотворительного общества. Чтение происходило в зале английского посольства. Диккенс читал свой известный роман «Давид Копперфильд», сосредоточенный им в шести главах. Но это вовсе не было чтение, как было объявлено в газетах: это был, собственно, рассказ. Сократив свой роман на шесть глав, сосредоточив его на главных сценах, Диккенс запомнил его наизусть и рассказал публике, как рассказывают какое-нибудь происшествие, а книжку держал в руках или клал на стол, ни разу в нее не заглядывая. Таким образом, не знаю, может ли это быть названо чтением: очевидно, слово это было употреблено из приличия. Потому ли, что за билеты надобно было заплатить двадцать франков, или по равнодушию парижан к первому английскому писателю, только в зале почти вовсе не было французов, одни лишь степенные английские физиономии. А так как на билетах означено было evening dress, вечерний *костюм*, то все мужчины были в белых галстуках, а дамы в бальном платье; кроме того, предупреждалось, что в 9 часов уже никого не пустят в залу, чтобы не мешать чтению. Нарочно рассказываю эти подробности, чтобы показать, как привыкли англичане обращаться с своею литературой.

Ровно в 9 часов Диккенс вошел в залу. У Диккенса совершенно юмористическая наружность: небольшие, впалые, под густыми бровями, серые глаза, необыкновенно лучистые; большой, несколько клювом, нос и широкий рот с толстыми губами; обритая по сторонам борода имеет форму лопатки. Вообразите при этом, что добродушие и насмешливость так слиты в его физиономии, что невозможно решить, какое из этих свойств преобладает в ней. Прибавьте

к этому величайшую подвижность, что-то в высшей степени нервическое, чуткое, мгновенно отражающее всякое движение души и неотразимо привлекательное по своей глубокой симпатичности. В иные минуты кажется, что он больше всего похож на сатира. Редко наружность так совпадает с свойством таланта. Очевидно, что Диккенс прежде всего юморист, и притом такой, каких может производить только английская почва. Да и сам Диккенс уже по одной наружности, беспечно-комической, насмешливой и в то же время тонкой, умной и умилительно-кроткой, совершенно подходит к бессмертной семье шекспировых чудаков и эксцентриков.

Сколько мне известно, у нас считаются мастерскими чтецами гг. Островский и Писемский. Я обоих их слыхал. Чтение г. Писемского есть в своем роде совершенство и именно в том же роде, как чтение Диккенса. Но г. Писемский мастерски воспроизводит в своем чтении только весьма ограниченный круг характеров. Да, кроме того, не знаю, можно ли талант его назвать чисто юмористическим. Как бы то ни было, если б у нас было больше любви к литературным удовольствиям и была действительно литературная публика, то г. Писемский публичными чтениями мог бы доставить себе немалый доход.

Но, как я уже заметил, Диккенс не читает, а рассказывает, и это исполнено такого несравненного очарования, о котором не может дать даже приблизительного понятия никакое чтение, уже по тому одному, что всякое чтение имеет в себе что-то охлаждающее. Лучшие писатели — редко хорошие чтецы своих произведений. Иной очень ясно видит в своей фантазии задуманные им лица и характеры, подробно знает их физиономию, манеры, жизнь, но никак не может представить их воочию. Известно, что Шекспир изо всех созданных им образов мог играть лишь тень отца Гамлета! Вот это-то соединение таланта творческого, поэтического таланта с талантом актера и есть величайшая редкость. В старину, при господстве псевдоклассической литературы, хорошие чтецы пользовались большим уважением и были на редкость. Громкий голос, величественный жест, рассчитанная декламация и — восторгам слушателей не было конца. Теперь не так легко возбуждать восторг.

Лет тридцать назад большую славу приобрел себе Лудвиг Тик чтением шекспировских драм. Чтения Гоголя я, к сожалению, не слыхал, хотя, по всей вероятности, он должен был превосходно читать свои произведения. Словом,

литературная память нашего времени не знает ни одного романиста, который читал бы публично свои произведения и на чтения которого публика стекалась бы тысячами. Вот почему публичные чтения Диккенса можно считать необыкновенно редким литературным явлением, так же редким, как соединение таланта поэта и актера в одном человеке. И зато если вам доставляет величайшее удовольствие актер, превосходно представляющий характер, созданный не им, а совершенно чужим ему человеком, то во сколько же раз это удовольствие делается сильнее, когда перед вами сам поэт, в чьей фантазии родились и выросли все эти характеры, и он воспроизводит их перед вами во всей жизненной их особенности!

Вы знаете, что все эти характеры состоят у Диккенса из чудаков, оригиналов, *антиков*[1], то смешных, то трогательных; представьте, что все подробности обстановки рассказываются вам великим рисовальщиком и колористом, что все, начиная от уборки комнаты до приморского городка, бурной ночи и хлещущего о берег моря, неизъяснимым образом напечатлевается в вашем воображении. Известно, какую жизненность дает картине иной меткий эпитет; две-три подробности, по-видимому, мимоходом схваченные,— и картина мгновенно оживает перед вами без малейшего усилия с вашей стороны. В этом Диккенс величайший мастер. После каждой патетической сцены следовала комическая, так что внимание слушателей постоянно поддерживалось разнообразием и противоположностью ощущений. Да иначе и быть не могло: два часа постоянно патетического рассказа невозможно выдержать без утомления и притупления нервов. Это все равно, если бы вам играли симфонию, которой все части состояли бы из andante. Нельзя себе представить, как свободно переходит Диккенс от комических сцен к патетическим и обратно. Это ему так же легко, как пьянисту переходить из одного тона в другой.

Особенно любопытно подмечать лицо его и голос в минуты этих переходов. Вот из растроганности проступило добродушнейшее шутовство, вот интонация голоса, которая только что звенела патетическим звуком, вдруг отозвалась тоном, невольно возбуждающим смех... В высшей степени подвижная физиономия выражает эти разнородные чувства с такою правдивостию и глубиной, что если бы слушатель оставался равнодушен к словам и тону голоса, то нет ему никакой возможности устоять перед этой, все изгибы души отражающею мимикой.

На втором чтении Диккенс рассказал в пяти главах историю маленького Домби и сцену суда Пиквика. Патетический характер преобладал в первом рассказе, где лицо маленького Домби, слабого, нежного, меланхолического, было передано с неподражаемым совершенством. Лицо Диккенса словно преображалось, когда приходилось говорить маленькому Домби: эта комическая фигура с длинным носом, большим ртом и бородою лопаткой как-то мгновенно пропадала под влиянием тихого, задушевного голоса болезненного ребенка, и, казалось, виделось бедное, больное, задумчивое лицо белокурого мальчика. Я не знаю, может ли искусство воспроизведения идти далее. Тем не менее, мне показалось, что там, где приходилось Диккенсу только рассказывать патетическую сцену, например, смерть матери Домби,— говорю рассказывать, а не изображать в лицах,— там звучала не скажу неверная, но декламаторская нота. Впрочем, слушатели были заметно растроганы, и многие отирали слезы. Диккенс вышел из залы отдохнуть и, вероятно, для того, чтобы сделать паузу при переходе из глубокой растроганности к самой искренней веселости.

Я, может быть, ошибаюсь, считая Пиквика лучшим произведением Диккенса. Это настоящая комическая Илиада современной Англии. Такой беззаботно-веселой книги нет ни в какой другой литературе. Как ни силен Диккенс в изображении патетических характеров и сцен, но комический элемент в нем гораздо сильнее. В этом, кроме его неподражаемого Пиквика, убеждают все черты его лица, вся его физиономия. И наконец, более всего то внутреннее довольство, та безмолвная веселость, тот электрический блеск глаз, с каким читает он комические сцены своих произведений. Как скоро доходит дело до какого-нибудь «чудака», чувствуешь, что Диккенс, как рыба, пущенная с суши в воду... Тут уже не зазвучит та патетическая, неверная нота... Какой колорит получают в его голосе самые, по-видимому, нехитрые эпитеты, самые мимоходные сравнения! Разнообразие и богатство струн в этой душе истинно поразительные. Где он набрал, где он встречал все это множество чудаков с такими бесчисленными оттенками! И каждого воспроизводит он с его голосом, жестами, привычками, даже с выражением его физиономии.

С веселою, живою торопливостью возвратился Диккенс после пяти минут отдыха, и уже с первых слов описания судьи, присяжных, адвоката, собирающегося поразить Пик-

вика, вся зала разразилась хохотом. Каким совершенством была обвинительная речь этого адвоката, тщедушного, пожилого, продажного плута, вроде фризовых дельцов, толкущихся в Москве у Иверских ворот! Диккенс передает вам всего человека, не описывая его,— интонацией, жестом, манерой говорить. Потом начались допросы свидетелей: вот робкий, застенчивый, слегка заикающийся и мгновенно ожесточающийся мистер Винкель, вот преданный слуга Сам Веллер, под простодушной наружностью которого скрывается тонкое себе на уме, вот его бессмертный отец... Потом вмешательство в допрос судьи и присяжных, словом, это было самое изящное, самое милое, самое добродушнейшее шутовство, самое чистое наслаждение, какое только может доставить смех, этот укротитель сердца человеческого.

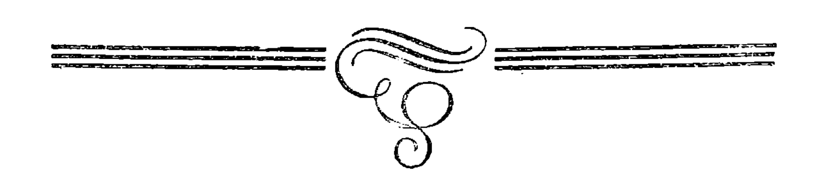
Вот впечатления, вынесенные мною из чтений Диккенса. Редкий писатель возбуждает к себе такую симпатию, как Диккенс. Столько у него добродушия, душевной кротости, сердечной доброты, столько искренней веселости, столько правды в понимании людей и вещей, что раз, ступив в его магическую сферу, читатель с радостью покоряется этому во всех отношениях симпатичному руководителю. Что же, когда его самого перед собою видишь, и он сам рассказывает и сам воспроизводит свои лица?

На втором чтении было заметно несколько французских физиономий. Но французские литераторы в негодовании на Диккенса. Им кажется унизительным так *актерски* читать свои произведения, и вообще они не понимают, как можно публично читать свои романы. Какое величественное понятие о своем достоинстве! Но дело в том, что публичное чтение может выдержать только юмористическое произведение, только его можно слушать в течение двух часов без утомления. Из всей новой французской литературы не выдержит публичного чтения ни одно произведение, не погрузив слушателей в ничем не отразимую скуку. Увы! Французы лишены юмора, и великий юморист Рабле одинок во французской литературе.

Париж, 31 января 1863




ПИСЬМА



В. Г. Белинскому

22 марта 1842

Как! и еще письмо от вас, Виссарион Григорьевич!! Два письма на одной неделе[1]! Знать, я в самом деле пришел тебе на память,— хоть я и ясно вижу, что «умысел другой тут был»[2]. Гал[ахова] увидеть постараюсь непременно — и вам и проч.[3] Что же касается до передачи «Демона», то, ради всех ангелов!— позволь мне самому доставить его[4]. Причина моего желания должна быть тебе ясна: эта девушка тебе нравится — и, как кажется, сама неравнодушна к тебе,— то суди сам, могу ли я, могу ли я не чувствовать внутренней потребности видеть и узнать ее. С этим вместе меня и Институт очень интересует. Зная твою рефлектирующую натуру, я предчувствую, что тебе не хотелось бы, чтоб я доставил сам посылку (а я имею претензию считать себя человеком опасным для женщин) — но, caro amico*, не знаю, как ты, а я с некоторого времени стал на жизнь смотреть очень смело,— и скорей сам пойду навстречу, нежели постараюсь уклониться от какого-нибудь ее щелчка. Но, может быть, я говорю вздор, в таком случае начхай мне на лысину.— Ну о сем довольно.

Я знал, что тебе понравится «Договор»[5]. В меня он особенно вошел, потому что в этом стихотворении жизнь разоблачена от патриархальности, мистики и авторитетов. Страшная глубина субъективного *я*, свергшего с себя все субстанциальные вериги. По моему мнению, Лермонтов нигде так не выражался весь, во всей своей духовной личности, как в этом «Договоре». Какое хладнокровное, спокойное презрение всяческой патриархальности, авторитетных, *привычных* условий, обратившихся в рутину. Титанические силы были в душе этого человека! Мне сейчас представи-

* дорогой друг (*ит.*).

лось то, в чем состоит его разительное отличие от Пушкина. Попробую как-нибудь намекнуть об этом различии, хотя чувствую, что сознание его во мне самом еще не ясно. Пушкин всегда пребывал в субстанциальных сферах. Пафос его состоит, главное, в разрешении (Auflösung) опирающейся на самой себе и на произволе своем субъективности — в том, что мы прежде называли субстанциальными силами. Общий колорит его — внутренняя красота человека и лелеющая душу гуманность. Герои его предстоят нам сначала отвлеченными, напряженными — впоследствии трагическая коллизия совершенно перерождает их, разоблачая их от напряженности и отвлеченности, наполняя их эгоистический ум, кипевший в действии пустом[6],— общечеловеческим содержанием, делая из героев — просто людей, но людей, которые сосредоточивают в себе все наши сердечные симпатии; так что внимательное чтение Пушкина может быть превосходным воспитанием в себе *человека*, более нежели чтение Гете. В этом отношении Пушкин глубже Шиллера схватывает жизнь. Шиллер лишь в идеальном отражении схватывал ее; отвлекал своих героев от ежедневности, сосредоточивая их в праздничных их минутах. Шиллер не любит жизни так, как она есть — с ее грязью и солнцем. Трагические явления ее он разрешает не в ее же собственной сфере, а переносит их в сферу идеальную, которая имеет ту невыгоду, что лишает героев их человеческой простоты, единичной индивидуальности, сообщая им некоторую напряженность и безличность.

Пушкин для того, чтоб разрешить трагические явления жизни, не улетучивает их в идеальный мир, не отвлекает от действительной жизни в мир духовности, не ласкает слиянием душ в небесных сферах; у него страдание не спекулирует на награду: он всегда *здесь*, всегда на почве простой, общечеловеческой ежедневности — всегда с разительным, глубочайшим чувством действительности. Онегин — сначала отчасти неопределенный, туманный и напряженный образ — постепенно воплощается в личность *человека*. После последнего разговора его с Татьяной героя уже нет — это уже *человек*. Мне кажется, что и личность Алеко, после убийства Земфиры, становится иною — он безмолвно перерождается: с последним страшным взрывом субъективного произвола — *непосредственный* человек умирает. Миф о втором пришествии есть многозначительный миф: ему предшествует совершенное растление мира, брани и убийства, страдание и гибель. Страшный суд истребляет с лица земли

растленное человечество — и лишь после очищения земли настает царство Духа. Так всякая истинная трагедия есть осуществление пред нами Страшного Суда. Если Шиллер землю улетучивает в небо, то Пушкин раскрывает пред нами царство нравственных сил на земле, но раскрывает так, что мы ясно чувствуем, что внутренние, субстанциальные законы действительности суть вместе и нравственные законы. Земное и небесное уже не являются противуположными, а сливаются в единое и конкретное.

Одна лишь ограниченность и незнание могли называть Пушкина подражателем Байрона. Нет двух поэтов, более противуположных в своем пафосе. Но о сем следует объясниться обстоятельно — уже не поскучайте, Виссарион Григорьич,— хотя все, что ни написал и ни напишу, доказывает тебе, как я сам еще темно понимаю, что хочу сказать — но ведь я повествую вам все, что бредет в ум.

В настоящее время в Европе начинается новая эпоха. Мир средних веков — мир непосредственности, патриархальности, туманной мистики, авторитетов, верований вступает в борьбу с мыслию, анализом, правом, вытекающим из сущности предмета, идеи, а не привязанным к ним со вне или по преданию и предположению,— и вступает в борьбу не в одиноких, разбросанных явлениях,— что было и в сред[ние] век[а],— а целыми массами. Недаром кричат Шевырев и «Маяк», что Европа находится в гниении, что связи семейства, общества, государства в ней потрясены[7]. Это так действительно: старые институты семейственности и общественности со всех сторон получают страшные удары. Конец сред[них] век[ов] и начало нового времени есть собственно 18 век.

Во Франции совершилось отрицание сред[них] век[ов] в сфере общественности; в Байроне явилось оно в поэзии,— и теперь является в сфере религии в лице Штрауса, Фейербаха и Бруно Бауэра[8]. Человечество сбрасывает с себя одежду, которую носило слишком 1000 лет, — и облекается в новую. Я потому говорю так о сред[них] век[ах], что догматы европейского общества, нервы, образующие существующий организм его, — были развиты и утверждены средн[ими] век[ами].

Дух нового времени вступил в решительную борьбу с догмами и организмом средн[их] веков. И внимательное созерцание современного положения Европы, действительно, представляет гниение и распадение всего старого порядка вещей. Новые люди с новыми идеями о браке, религии, го-

сударстве — фундаментальных основах человеческого общества — прибывают с каждым днем: новый дух, как крот, невидимо бегает под землею и копает ее — чудный рудокоп. Das alte stürzt,— es ändert sich die Zeit,— und neues Leben steigt aus den Ruinen*[9].

Байрон (мне бы следовало говорить прежде о Руссо — но этак письму моему и конца не будет — главное дело в том, что Байрон насквозь пропитан сочинениями Руссо) — Байрон первый явил поэтически отрицание общественного устройства, выработанного сред[ними] век[ами] (ты уже понимаешь, что разумею я под сред[ними] век[ами]) — или, говоря не вполне мою мысль выражающими словами — отрицание старого времени. Весь существенный пафос его состоит в этом. Субъективное *я*, столь долгое время скованное веригами патриархальности, всяческих авторитетов и феодальной общественности, впервые вырвалось на свободу,— упоенное ощущением ее, отбросило от себя свои вериги и восстало на давних врагов своих.

Да, пафос Байрона есть пафос отрицания и борьбы; основа его — историческая, общественная. Его не занимает (как Гете) поэтическое разрешение внутренних мистерий души человеческой; трагическое его состоит в борьбе индивидуума с обществом. Ни один поэт в мире не исполнен так движения и социальных интересов, как Байрон,— и потому ни один поэт не напечатлел так своего гения на своем веке, как Байрон (и Руссо). Он есть поэт отрицания и борьбы,— сказал я,— и отсюда его страшная, неотразимая ирония и мировой юмор. В поэзии Байрона мир является сорвавшимся с давней, привычной колеи своей.

Пафос Пушкина — чисто внутренний; он углублен в представление явлений внутреннего мира. Сфера историческая, общественная — не его сфера. Ты мне укажешь на произведения его молодости? — но они принадлежат не более, как к эпохе формирования его гения, к эпохе душевного брожения. Его не занимают вопросы и судьбы общественного, исторического человека,— он занят явлениями внутреннего мира, — и, кажется, более заботится о том, чтоб его не тревожила действительность. Это чисто художническая натура: он принимает общественную организацию как она есть — его не раздражает ее аномалия.

Он человек предания и авторитета. Здесь, благо приш-

* Старь рушится, меняется эпоха, Жизнь новая встает из-под руин (*нем.*).

лось к слову, не могу умолчать, что как я высоко ни ставлю «Онегина», как мне истинною и глубокомысленно-действительною ни кажется развязка его,— все, однако ж, не могу я примириться с положением Татьяны, добровольно осуждающей себя на проституцию с своим старым генералом[10]. Конечно, всякое художественное создание есть отдельный мир, входя в который мы обязуемся жить его законами, дышать его воздухом, но как тут быть, когда мы застигнуты другими понятиями и принципами, когда то, что прежде считалось нравственным, высокою жертвою, доблестью — кажется теперь безнравственным, прекраснодушием, слабостью? Поэтические создания, являющиеся на таких всемирно-исторических рубежах враждующих миросозерцаний, становятся сами в трагическое положение.

Лермонтов весь проникнут духом Байрона. Как гений Байрона воспитался под влиянием Руссо, так Лермонтов — под влиянием Байрона, и в лице Лермонт[ова] в русском искусстве впервые явился дух «европейского гниения». Внутренний, существенный пафос его есть отрицание всяческой патриархальности, авторитета, предания, существующих общественных условий и связей. Он сам, может, еще не сознавал этого — да и пора действительного творчества еще не наступила для него. Дело в том, что главное орудие всякого анализа и отрицания есть мысль,— а посмотри, какое у Лерм[онтова] повсюдное присутствие твердой, определенной, резкой мысли — во всем, что ни писал он; заметь — мысли, а не чувств и созерцаний. Не отсюда ли происходит то, что он далеко уступает, как ты замечаешь. Пушкину — «в художественности, виртуозности, в стихе музыкальном и упруго-мягком». В каждом стихотворении Лерм[онтова] заметно, что он не обращает большого внимания на то, чтобы мысль его была высказана изящно — его занимает одна мысль,— и от этого у него часто такая стальная, острая прозаичность выражения. Да, пафос его, как ты совершенно справедливо говоришь, есть «с небом гордая вражда»[11]. Другими словами, отрицание духа и миросозерцания, выработанного сред[ними] век[ами], или, еще другими словами — пребывающего общественного устройства. Дух анализа, сомнения и отрицания, составляющий теперь характер современного движения, есть не что иное, как тот дьявол, демон — образ, в котором религиозное чувство воплотило различных врагов своей непосредственности. Не правда ли, что особенно важно, что фантазия Лермонтова с любовию лелеяла этот «могучий образ»; для него —

Как царь, немой и гордый, он сиял
Такой волшебно-сладкой красотою,
Что было страшно...[12]

В молодости он тоже на мгновение являлся Пушкину, но кроткая, нежная, святая душа Пушкина трепетала этого страшного духа, и он с тоскою говорил о печальных встречах с ним[13]. Лермонтов смело взглянул ему прямо в глаза, сдружился с ним и сделал его царем своей фантазии, которая, как древний понтийский царь, питалась ядами; они не имели уже силы над ней — а служили ей пищею: она жила тем, что было бы смертию для многих (Байрона «Сон», VIII строфа[14], который ты должен непременно прочесть).

23 марта

Перечитав написанное, вижу, что я более запутал, нежели уяснил то, что думал сказать,— так что хочется разорвать. Впрочем, и по сбивчивым намекам ты, может быть, догадаешься о том, что думал я сказать: это то же самое послужит тебе фактом моего настоящего взгляда кой на что. О таких предметах невозможно говорить мало, тотчас представляется множество сторон — так что беспрестанно теряешься. Для уяснения себе того, как понимаю выражение Лермонтова «с небом гордая вражда», а равно для уяснения моего взгляда на сред[ние] век[а] вообще, не лишним считаю сказать следующее — не поскучай прочесть:

Всякая религия основывается на отчуждении духа; отчуждении, в котором дух знает не самого себя,— но другое, ему противустоящее, внешнее, знает его, как божественное, внешнее; как сущность и истину себя самого и всех вещей. В религии человек чувствует себя *зависящим:* он вне самого себя не свободен, подвержен авторитету, предан власти, которая утвердительно полагает себя — не как его собственная власть, но как сверхъестественная, сверхчеловеческая. Древние религии не могли эту противуположность божественного и человеческого довести до крайности: в греческой религии, например, дух ведет с богами веселую игру — heiteres Spiel, по выражению Гегеля[15]. Он никогда почти не теряет того сознания, что собственно сам он, дух, есть все те божества, что он — власть их, а не они его. В христианстве совершилось отчуждение и распадение духа с самим собою и с действительностью. История христианских веков слишком хорошо доказывает ложность того, будто бы, чрез идею христианства, уничтожилось древнее

распадение божества и человечества, неба и земли. Напротив, чрез него они были противуположены друг другу: единство же их положительно признано в нем одном — и *нигде кроме его*. Чрез это самое все царство действительности: семейство, государство, искусство, наука — стало лишено божественности, сделалось т. е. безбожным. А так как всякая религия имеет основанием своим противуположность божественного и человеческого, то христианская религия есть уже потому самому абсолютная религия, что она довела эту противуположность до абсолютной крайности ее.

Чрез христианство, «которого царство не от мира сего», действительность явилась чуждою самой себе; такою, которая свою сущность, истину свою, своего бога, не в себе имеет, но *там*, вне себя. И потому нам предстоят два царства: с одной стороны, действительный мир,— *здесь* как царство конечности, временного, греха; с другой стороны,— мир представляемый, идеальный (в смысле противуположности действительному), т. е. мир *веры*,— *там*, как царство бесконечности, вечности, святого: оба — один вне другого,— каждый противуположность другому. Посему ничто не существует здесь само по себе и для себя, ничто не имеет истины и значения чрез себя самого и в себе самом; ничто здесь не имеет в нем самом пребывающего и ему имманентного духа, но существует лишь вне себя, в чуждом ему. Отсюда произошло то, что все было поставлено вверх ногами; ибо все имеет истину вне себя, в противуположном себе. Мир явился извращенным: действительное имеет значение, как несущественное и недействительное, а недействительное — как существенное и действительное, и сей извращенный мир есть именно средние века, которые только с этой точки могут быть ясно поняты и объяснены. Поэтому в них, наприм[ер], является нам: естественное—неестественным, грехом; а опять грех же самый не чем иным, как наследственным, врожденным состоянием человека; нравственное — безнравственным, или на языке сред[них] век[ов] нечистым; потому, говорит св. Августин,— «лучше было бы, если б браки и деторождение совсем прекратились; тогда скоро бы настало царство небесное». Красота есть безобразие и творение диавола; ум и мудрость суть пред богом заблуждение и слепота; а слепота и простота есть истинная мудрость; жизнь есть смерть, а лишь со смертию начинается собственно жизнь; *здесь* — есть чуждое, смердящее, лишенное божества, и только *там* есть истинное *здесь*, отчизна и дом отчий. Да, дух, так сказать, чрез отрицание самого се-

бя должен был познать себя. Если религия, с друг[ой] стор[оны], есть погружение человека в вечные, невыразимые тайны божества, то в христианской религии дух раскрыл самому себе такие тайны свои, что замирает сердце от блаженства, когда подумаешь о них. Но каким страшным путем распадения должен он был достигнуть до проявления и сознания тайн сих, до примирения с самим собою, которое является в новейшей философии и новейшей критической теологии. В этом-то значении Фейербах и называет теологию антропологиею — пунктум!![16]

Мне хотелось бы сказать тебе о моей теперешней жизни; она есть не что другое, как отрицание мистики и романтики, к которым особенно была склонна моя натура, но в которых я совершенно потонул в продолжение отношений моих к А[лександре] А[лександровне][17]. Все, на чем лежит печать мистики (не мистицизма)[18] и романтики — пробуждает во мне теперь враждебное чувство. Я страшно ошибся, доверясь внутренним явлениям и предчувствиям моей души, принявши их за истинное и таинственно-действительное. Это есть не более, как воплощение стремлений души; они имеют истину только в себе самих и никакой вне себя. Может быть, я впал теперь в другую крайность, но эта крайность пока дает какое-то горькое наслаждение душе.

Прощай — уведомь меня хоть одним словом о получении этого письма, и как тебе кажутся его, и проч.

Кольчугин книгу послал тебе в подарок[19]. Воображаю, как ты был удивлен, читая ее?

Что касается до Лоренца,— право, Виссарион, я полагал, что ты уже оставил намерение писать о нем, тем более полагал, что от тебя по сему предмету не получил ни строчки. В противном случае я непременно бы принялся — и хоть что-нибудь сделал бы, хотя, знаю наперед, это была бы скучная и апатическая штука. Грановс[кий] говорит, что Греция у Лоренца отделана неудовлетворительно, да и вообще это книга не более, как для гимназии[20].

Слышал я, что Шевырев сказал одному студенту, спросивши того: «Вы, может быть, читали этот, всякое нравственное чувство возмущающий, пасквиль? Я этого так не оставлю: там есть выписки из статьи моей, которые приписываются педанту».— Слухи о предполагаемых его жалобах различны[21]. Одни говорят, будто он писал даже к министру, жаловался кн. Дм. Вл. Голицыну, и будто князь в Петербурге будет говорить об этом. Другие же, напротив, го-

ворят, что Шевырева убедили не узнавать себя в типе. Но одно я считаю весьма возможным, что Погодин (может быть, даже для отклонения грозы, приближающейся в «Литер[атурном] циннике»)[22] и Шевырев — действительно станут говорить Уварову о духе, направлении и проч. «От[ечественных] зап[исок]». Что это весьма может быть — ты должен согласиться. Не мудрено также, что Уваров велит обращать цензуре особенное внимание на «От[ечественные] зап[иски]».

На этой неделе видел 2 раза Шевырева в концертах. Святители! Как это заочно ты мог так разительно верно схватить всю его личность! «Натянутая важность лица, при смешной фигуре и брюшке» и проч.— живой Шевырка! Впрочем, теперь брюшка почти не видно. Эх, если б ты смастерил тип на Н. Ф. Павлова[23],— Грановс[кий], уж незлобивый Грановский вопиет на него. Прощай — пожми руку Панаеву и Языкову [...]

В. Г. Белинскому

Москва. 27 марта 1842

Посылаю для «Отеч[ественных] запис[ок]» стихи того самого А. Ф[ета], который прошлого года издал «Лирический Пантеон»[1]. Кудрявцев об нем писал — а ты возрадовался и досадовал, что Кудрявцев мало похвалил его[2]. Мне хотелось познакомиться с сим юношей, имя коего А. Фет; хотелось и узнать его, да и вытребовать у него стихов для «От[ечественных] запис[ок]». «Вечера и ночи» пусть непременно будут напечатаны в следующей книжке[3] — Фет о том просит; они не должны быть разрознены, а напечатаны все за один раз. Пожалуйста, сделай так. В «Вечер[ах] и ноч[ах]» много милого и грациозного — они тебе понравятся. Но мне лучше еще нравится маленькое стихотворение, его же — оно в духе Гейне и сильно хватает за душу[4]. Его тоже следует напечатать, нужды нет, хотя в майской книжке — это на волю Андрея Александровича,— главное в том, чтоб «Вечера и ночи» были напечатаны в следующей книжке. Я очень рад, что достал стихов от А. Ф. Он человек с дарованием. Как же можно, чтоб человек с дарованием не поставил своего имени на «Отеч[ественных] запис[ках]»? У него Шевырка все берет стихи для «Москвитянина»[5] — да я теперь буду лучшие-то брать прежде Шевырки. Треть-

его дня послана мною тебе большая эпистола — получил ли ты ее? Жду от тебя на ее известия. От сердца кланяюсь Языкову и Панаеву. Поверишь ли — так и подмывает в Петерб[ург], хочется опять пожить с вами, да и как еще хочется!!

В. Б.

Н. П. Огареву

Париж. 17 февр[аля] 1845 [*г.*]

Все эти дни я полон непреодолимого желания писать к тебе, мой милый Николай Платонович, и до сих пор не соберусь. Так скверно случилось: надобно прочесть несколько вещей, которые нужно отдать. А мне писать хочется к тебе вот почему: со мною случилось словно перерождение, словно с души спала кора, и я нашел себя после долгой, долгой потери. Теперь мне все хочется уединения, чтоб привесть хоть немного в какой-нибудь порядок эту бессознательно стремящуюся полноту души. Мне кажется, что я выбрался из длинного, душного подземного прохода — и не надышусь свежим воздухом. Засохнувшая душа подает признаки жизни и с любовию, хотя и стыдливо и с робостию, смотрит на все, чем прежде дорожила, к чему стремилась и от чего оторвана была потоком горьких обстоятельств. Может быть, это мучительное чистилище и нужно было, но все-таки оно было так тяжело, так долго продолжалось, что страшно подумать, что я могу снова впасть в него. Причина его была не одна только практическая, но всего более теоретическая. Разрушение всего прежнего миросозерцания, полное, искреннее отрицание так называемого бога, жалкий жребий человека, преданного произволу силы и случайности, шаткость или, точнее сказать, расстройство большей части прежних моральных и мнимо нравственных законов,— словом, полный Untergang* всего, на чем держится практически и теоретически современное общество,— охватывая постепенно душу и ум, погрузили их в хаос и выбили из нормальной колеи. Я чувствовал, что я потерялся, ибо не чувствовал под собою никакой основы; я внутренно следовал только одному закону — закону произвола. Чувство долга я потерял даже из

* гибель (*нем.*).

созерцания; aucune de mes sentiments et même de sensations n'avaient ni intensité, ni intimité*, все внутри не пело, а перевалилось как-то механически; мысли апатически сидели в голове и не переходили в сердце, жизнь была и казалась...

Сейчас был у меня Альфенслебен и перервал мое письмо. Он звал было меня к себе прослушать свою симфонию, но пришел извиниться тем, что он приглашен сегодня на один концерт, где будут играться два квинтета Félicien David. А сегодня же дают в бенефис Гризи «Норму» с Лаблашем и новым тенором Basadonna (которого Фролов очень хвалит) и 1-й акт «Сомнамбулы»[1]. Я уже взял билет прежде. Квинтеты Давида интересны, а «Норма» и «Сомнамбула» очень любовны для души и перетянули на свою сторону. Кстати, я постоянно посещаю концерты консерватории и слышал уж симфонии героическую, С-мольную и А-ду́рную. Что за исполнение! Надобно, однако ж, признаться, что есть музыка, которая отрадно, упоительно действует на нервы и на раздражительную сторону нашего организма, и есть другая, которая движет глубину души, озаряет ее каким-то могучим, громоносным светом и освежает весь наш организм; одна относится к благородно-идеальным стремлениям человека и заставляет глубже чувствовать величие и красоту свободы, братства и равенства, величие и красоту достоинства природы человеческой, другая смягчает жесткость ежедневности, набрасывает нежный, фантастический флер на мелочи жизни, вливает в сердце сладострастную нежность ко всему созданию и дает отрадную слабость любить все и всех; одна — пророк[2], зовущий на подвиг, другая — «Баядерка» (Гете)[3]. Из этого следует, что мое первое определение ее ложно, и потому ты можешь замарать его и заменить его другим, более верным. Мне давно смешны споры о преимуществе той или другой музыки,— зачем эти односторонности? С тех пор, как я стал чувствовать итальянскую] музыку, моя душа стала мягче и доступнее всему человеческому. Но я продолжаю прерванное: жизнь казалась мне, как говорит Гамлет, пустым полем, покрытым иссохшею травою, над которым носится смерть, как самый отрадный друг[4]. Страшно, Огарев, такое состояние; я томился, чувствуя на себе какие-то тяжкие и неуловимые оковы, мне было душ-

---

* каждое из моих чувств и даже ощущений не имело ни интенсивности, ни задушевности *(фр.)*.

но — и в душе никаких потребностей, никакой веры, никакой надежды. Я отдал бы жизнь свою за грош, за пустую ссору, отдал бы свою будущность первой [...], которая бы мне полюбилась. Одна только ненависть не умирала в душе — ненависть к христианству и деспотизму; в чувствах были только желчь и сарказм. И в таком состоянии промаялся я целый почти год! Экая живучесть во мне мерзости! Прошу после этого иметь обо мне порядочное мнение!

Давеча оставил письмо, оделся и пошел визит сделать Мельгунову, который мне очень нравится, а теперь воротился из «Нормы», по дороге зашел к Тортони, съел sorbet au rum* — и хочется сказать тебе о том, как хороша была Гризи в «Норме». Истинно трагическая, страстная певица. Странное дело — или, точнее, дело очень понятное: когда не одушевлена, голос у нее криклив, незвучен, холоден. Как скоро пришла сцена драматическая, она вдруг встает в трагическом величии, и ее голос потрясает мою душу. После каждой драматической сцены к ней летел дождь букетов и венков; вся авансцена была усыпана цветами. Я сидел один в партере, некому было руки пожать от душевной полноты. Сосед мой все интересовался вечерним курсом на бирже и подпевал арии, так что я вынужден был попросить его замолчать. Да! Сегодня прихожу обедать в скромный ресторан и вдруг вижу Клыкова с Сатиным! Я ему очень обрадовался, и заговорились мы с ним так, что я насилу отыскал себе место в партере. Он мне рассказал много радостного о Германии. Слава богу (или чему-нибудь другому) — Германия не спит. Нет, философия недаром прошла по Германии; конечно, теоретическая смелость далеко не есть еще практическая, но важно то, что Германия воспиталась теоретическою отвагою, а это необходимо должно вести к практической отваге, особенно когда Германия убедится, что философия не сама себе цель и отдельный философствующий субъект не есть еще воплощенный мировой дух, что цель ее сделать свободным не субъекта (и что важного во внутренно-абстрактной свободе), а гражданина — о, тогда Германия явит собою дивное зрелище. Такие пошлые споры, какие происходят теперь во Франции касательно религии и католицизма, рассмешат в Германии ученика гимназии. Все журналы боятся касаться религии; одна только «Réforme» кое-что сказала о лекциях Мишле[5] да «Revue indépendente» похвалила его

* шербет (охлажденный фруктовый сок) с ромом *(фр.)*.

книгу «Du prêtre, de la famille et de la femme»*[6], а Мишле не более как протестант. Весь этот официальный мир проникнут поверхностно понятым вол[ь]терианизмом, а философский орган его «Revue des deux mondes» с важно[сть]ю вострубил о renaissance du voltairianisme** по случаю выхода книги Мишле. И везде какая-то тупость, ложь, отсутствие всякой прямоты и искренности. Эти bourgeois-gentilhommes***[7] понимают, что единственное средство сдержать движение низших классов,— осталась положительная религия, и вот почему боятся они прикасаться к ней, доказывая, между тем, бессознательно, что они в грош не ставят ее, и в то же время с ожесточением преследуя всякую открытую нападку на нее. С этой стороны «Juif errant»****[8] получает важное общественное значение, волнуя вопрос и беспрестанно поставляя его (хоть и ограниченно). Но ведь только одна философия имеет силу бороться с религиею, а какое же философское образование французов! В Германии религия теоретически побеждена, во Франции практически, т. е. я хочу сказать, что французы, не разрушив ее теоретически, никак не могут справиться с нею на практике, и, чуждые всякой католической религиозности на практике — никак не могут разогнать ее теоретического пугала, и сами же, создав выражение bête, comme un fait*****, становятся в тупик перед этим фактом. Только понявши религию, можно освободиться от нее, понявши, т. е. принявши в себя все ее содержание. Но ведь в этом отношении в Германии только с книги Фейербаха началось истинное понятие религии[9].

С Контом я во многом не согласен, он понимает человека несколько механически, желая не только обуздать его мистические стремления (совершенно законные, когда точкою отправления и целию достижения их есть его же собственная человеческая природа), но совершенно поработить их точными законами науки. Религию он вполне отвергает и заменяет ее кодексом общественной нравственности. Это мысль не новая, но мне кажется, в ней много верного. В таком случае мистическою сферою будет идеальное совершенство человека. Конечно, религия до сих пор давала удовлетворительное разрешение на все вопро-

* «О священнике, семье и женщине» (*фр.*).
** возрождение вольтерьянства (*фр.*).
*** буржуа-дворяне (*фр.*).
**** «Вечный Жид (*фр.*).
***** глупо, как факт (*фр.*).

сы о трагических судьбах мира и человека: разрешение фантасмагорическое, но под которое спокойно засыпал человек.

Теперь не то: вечная проблема снова становится во всей своей неумолимой дикости, и человек выступает из фантастического царства своего в свою тяжкую человеческую сферу и в ней должен завоевывать свое положительное царство и достоинство. Вот какая скверность: о чем хотелось поговорить с тобою, о том едва успел намекнуть,— знать, до следующего письма. Ты один теперь, мой хороший Огарев; авось, соскучась, вздумаешь взглянуть на нас, а уж как мне хочется поцеловать тебя! Верно, на днях пришлю тебе статью Литтре о Конте[10].

В. Б.

П. В. Анненкову

С.-Петербург, 20-го ноября 1846 года

До сих пор не соберусь писать к вам, Павел Васильевич, несмотря на то, что у меня давно уже чешется рука, потому что именно с вами хочется мне говорить, и вот что досадно: я знаю заранее, что мне не высказать вам всего, что есть на душе. Но пока примите мое душевное «здравствуйте». [...]

Встреча моя с нашими общими приятелями была для меня необыкновенно приятна и интересна. Из них, разумеется, первое место принадлежит Белинскому. В его понятиях я нашел большую перемену, по моему мнению, к лучшему. Но я теперь еще больше убедился в истине того, что понятия, идеи совершенно обусловливаются общественностию, в которой поставлен человек, а идеи, развиваемые одними книгами, не поверяемые беспрестанно процессом общественным, быстро улетучиваются в отвлеченности, да кроме того, принимают еще колорит и комбинации той общественности, куда попадают эти идеи. Определенность и отчетливость, к которым теперь всего более стремится современный процесс, здесь еще мало в ходу; этому, с одной стороны, причиною немецкие теоретические идеи, а с другой — отсутствие всякого практического применения. Как бы то ни было, а сила русской литературы теперь главное состоит в идеологии. Идеология (о, святители, какое густое и тяжелое тесто была эта идеология!) послужила к подня-

тию «Отечественных записок»; идеология должна поднять и «Современник». Но в этой идеологии, к счастию, совершилось движение, и после долгого скитания по немецким пустотам она начала обращать свое внимание на практический мир, или, другими словами — наших друзей занимает такая идеология, которая имеет прямое отношение к практическому миру. Остается только литературной критике освободиться от своего Молоха — художественности. Это, к сожалению, пока единственное убежище ее. Но с этой стороны разбор Белинского «Онегина», и особенно Татьяны, есть уже большой прогресс[1]. Пока промышленные интересы у нас не выступят на сцену, до тех пор нельзя ожидать настоящей дельности в русской литературе[2]. Но я вру. Тогда как в Англии и Франции литература есть зеркало нравов, у нас она — главное наставительница. Вот почему вся сила ее заключается в идеологии. Двигают массами не идеи, а интересы, но просвещают их идеи.

Caro*, я ведь должен был прислать вам «Левиафана», но он остался на дне морском[3]. Постараюсь прислать вам 1-ю книжку «Современника», если только не будет особенных почтовых препятствий, и для этого снесусь с Федором Васильевичем[4]. Фонд «Современника» состоит из 35 тысяч Панаева и 35 тысяч Толстого[5]. Редакторы — Никитенко, Панаев и Некрасов. Первый — для ограждения от цензурных хлопот, последний заведывает всею материальною частию, а второй будет писать повести да раскладывать на своем столе иностранные журналы и тем придавать себе немалую важность. Краевский оставлен всеми и желтеет от злости. Конкуренция явилась страшная. Краевский дает большие деньги за малейшую статью с литературным именем. Недавно за пол-листа печатных стихотворений Майкова заплатил он 200 руб. сер. Это все наделало появление «Современника». Видите: законы промышленности вошли уже в русскую литературу, а ведь это сделалось на наших глазах; за десять лет об этом слуха не было. Значит, литература уже есть сила. Теперь даже с небольшим дарованием да с охотою к труду можно жить литературными трудами, то есть можно выработать себе до 3 или 4 тысяч в год. И это факт непроходящий. Явившись раз, он уже останется навсегда. Теперь «Библиотека для чтения» и «Отечественные записки» имеют, каждый, до 4 тысяч подписчиков; этого за пять лет не было; да еще «Современ-

* Дорогой (*ит.*).

ник» является на сцену. Два первые журнала выиграли особенно тем, что печатали у себя томы романов. «Современник» пойдет по другой дороге; а так как он не столько будет относиться к gros publique*, сколько к избранной публике, то ему долго нельзя будет надеяться на обеспеченное существование. Да и редакция не думает наживать деньги, а лишь бы окупились расходы, а 1.200 подписчиков только что окупают их. Герцен теперь свободен[6] и весною едет за границу с женой и двумя детьми.

Белинского нашел я в тяжелом положении; он так худ здоровьем, что страшно за него, и разумеется, главною причиною его семейные обстоятельства. [...] Именно смотря на таких людей, как Белинский, надо научиться терпимости и снисхождению к слабости и непоследовательности человеческой, к странным противоречиям человеческой природы[7]. У меня, однако ж, нет ни одного слова, ни одного чувства, которое бы осуждало Белинского. Нет, в этой желчной слабости, в этой младенческой беззащитности, в этой беспрерывной борьбе теоретического, добросовестного ума с вопиющим и оскорбленным сердцем Белинский возбуждает во мне не только самое задушевное участие, но привязанность, которая сильнее моей прежней к нему привязанности. И потом — этот человек так видимо близится к смерти! Я не могу без страдания слышать его удушающего кашля. И посмотрите, какие дикие странности могут укладываться в человеке! Когда Белинский врозь с женой, он скучает по ней и пишет к ней самые нежные письма: так было в поездку его в Крым[8]. Но эта поездка была ему скучна до крайности: он должен был с Щепкиным проживать в городах и городишках (Щепкин ездил играть на театрах), и Белинский воротился с здоровьем, еще более расстроенным. Ему надобно другого рода поездку, поездку, где он забыл бы свое положение и себя: шесть месяцев такой жизни воскресили бы его.

Избрание градского головы (по новому уложению)[9], в котором участвовали в первый раз все сословия, здесь произвело живые разговоры на несколько дней. Выбраны были: Нарышкин — большинством купцов и мещан, и Жуков. Но для принятия этой должности Нарышкину должно было отказаться от своего места; он на это не согласился; вследствие этого градским головой остался купец Жуков. Новое уложение есть, без всякого сомнения, большой про-

* массовому читателю (*фр.*).

гресс; в первый раз еще сословия дворянское, купеческое, мещанское и цеховое сошлись вместе для избрания общего себе городового представителя. На этот раз выбор не удался, но новое уложение тем не менее существует, и прогрессом этим обязаны правительству. А именитое купечество русское присылало от себя депутацию к министру, прося оставить все по-старому; мещане, напротив, с самого начала оказались за новое положение. Есть люди, очень важные, которые сильно нападают на него, потому что оно ведет — говорят они — к соединению сословий. Купцы, напротив, кричат, что их хотят подчинить дворянству, не понимая, глупые бараны, что они уронили эту общественную должность до самой грязной ничтожности. То, что называется купеческим классом, осуждено без возврата на тучность и грубое невежество. Недалеко то время, когда торговые домы будут основываться дворянством[10], и оно выступит на поприще промышленности не так, как теперь, с точки зрения барской, а с дельностию и специальными сведениями. Но это, разумеется, может быть после перемены, которая произойдет в их барском положении.

Языков и Тютчев открыли контору комиссионерства[11], для этого Языков внес 15 тысяч руб. сер. обеспечения и записался в купцы первой гильдии. Контора открыта с октября, и со временем они будут иметь успех. Разумеется, для этого нужно время и приобретение доверенности. А мы на Руси все хотим наживать капиталы в неделю. Московские наши приятели здоровы. Славянофилы с 1848 года будут иметь в Москве свой журнал[12], редактором которого будет Чижов, старшина и миссионер славянофильства. Я этому душевно рад и в свое время не премину известить вас о подвигах наших славян-староверов. Об этом напишу, как приеду в Москву. Темно; хотя еще три часа, но без свечи нельзя писать. Пока до вечера, mio caro, mio caro amico, signor Paolo*.

26-го ноября

Вы меня своим великодушием приводите в уничижение, я хотел сказать: в уничтожение! Вчера прихожу вечером домой и как увидал ваш почерк, столь любезный моему сердцу, то покраснел до ушей, воскликнув: «А я-то до сих пор не писал к нему!» Ваше письмо сделало круг и пришло

---

* мой дорогой, мой дорогой друг, синьор Паоло *(ит.)*.

ко мне из Москвы. Я тотчас же поделился моим удовольствием с Белинским, которому третьего дня вечером жена родила сына, и назовут его Владимиром, несмотря на сильное желание Белинского назвать его Павлом. [...] Видел вчера и Тургенева и с ним поделился вашим писанием, и это особенно потому, что я знаю, что Тургенев вас очень любит, да и письмо ваше очень интересно. Ну, постараюсь отвечать на него, если смогу, последовательно.

Скверно сделал, даже больше, нежели скверно сделал Мей, посадив Сазонова в Clichy за такую пустую сумму[13]. Но так ли это? До меня дошли слухи, будто бы Сазонов писал в Москву к Огареву о своем нахождении в Clichy, куда посажен за долг в 15 тысяч франков, и просил немедленно прислать ему эти деньги, грозя застрелиться. На это письмо поехали к нему сестры его, одна вдова, другая девушка, умолять его, чтоб он приехал с ними домой. Дела его по имению будто бы очень плохи, так что, продав его, он будет иметь доходу не более двух тысяч руб. асс. Между тем, кажется, 15 тысяч ему отправлены. Ведь подло радоваться чужому несчастию, но я вам должен признаться, в моих глазах Clichy не несчастие, а Сазонов, делаясь простее и добрее по мере, как карман его становился легче, сделается действительно добрым малым и отстанет от своих аристократических претензий, которых сущность состояла в том, что он мог тратить по 100 франков в день. Но во всяком случае, такая перемена тяжела для него, и все-таки Мей поступил (если известие ваше верно) грубо и дурно.

О книге «Contradictions économiques»*[14] — увы! — ничего вам не могу сказать. У меня взял ее Мюльгаузен и уехал с нею в Москву, а я успел прочесть одно введение. Очень досадно мне было на этого юношу, но делать нечего: надо ждать моего приезда в Москву. Ваши несколько слов показывают мне всю дельность этой книги, и слава автору, что он вышел из юношеских декламаций социальной школы и взглянул на дело прямо и твердо. А помните, я вам — это было при Фролове — как-то говорил, что если в мире природы все условливается законами, то задача современной науки отыскать законы, которые действуют в мире политическом и промышленном[15]. Дело не в том только, чтобы нападать на то, что есть, а отыскать, почему это есть, словом, отыскать законы, действующие в мире промышленном. И великая заслуга Смита состоит именно в том, что он

* «Экономические противоречия» (*фр.*).

открыл многие законы, управляющие в промышленности.

С мнением вашим о византийской и итальянской школах я совершенно и вполне согласен[16]. Поэтому-то школа византийская и называется символическою. Вся новейшая религиозная живопись осуждена на этот *ступидитет*[17]. От исторического сознания отделаться невозможно в наше время; мы невольно переживаем его в современном процессе; если же Мюнхенская школа[18] (Hess) и не впадет в *ступидность*, то зато приближается к символизму византийского искусства, словом — то или другое, а середины тут быть не может. Не правы вы в том только, будто бы церковь наша воспретила касаться религиозных типов. Нет, у нас существует и итальянская живопись, существует по крайней мере для цивилизованных классов, хотя народ продолжает не признавать ее и верить только в свои образа́. Даже и в этом расходятся симпатии нашего высшего класса с низшими, а это — немаловажная расходка. Мне кажется, наши славяне правы, называя византийскую живопись истинно религиозною и отрицая это название у итальянской, правы — потому, что в последней, как вы справедливо замечаете, все принадлежит личности человека и объясняется его понятиями, наукой, историей, тогда как первая не допускала до себя исторического процесса, устремляя свои взоры не внутрь себя, а вне себя, на первообраз предания. Византия не изменила своему родству с востоком, а личное начало, составляющее существенный характер европейской истории, обозначилось также и в религии. Да, славянофилы правы, но в том-то их и горе, что они правы: это-то и осуждает их. Они, к сожалению, сами запутались в эстетические тенета. Чтоб быть верными себе, они должны бы с презрением отвергать всю итальянскую школу; но красота, к несчастию их, действует даже на них наперекор их понятиям; к тому же, они отведали и новейшей немецкой философии, от этого они беспрестанно противоречат сами себе, лгут, врут, а поставить себя настоящим русским старообрядцем недостает у них смелости, да и разные науки для этого подпортили их.

Вы удивляетесь статье Попова «О современном направлении искусств»[19]. Но, caro, прочтите любую немецкую философскую статью об каких-нибудь произведениях искусства: ведь будет нечто подобное. Теперь у немцев эти статьи сделались уже редки, но лет десять назад они процветали в гегелианской школе. В таком же духе писались

разборы сочинений Шиллера и Гете. Я сам, несчастный, множество переводил их в назидание приятелей и русской публики[20]. Понятно ли вам теперь мое неуважение (больше чем неуважение) к немецкой философии? Гегель и теперь для меня человек гениальный, но его надобно читать с критическим взглядом, а мы да и все его последователи изучали его, как нового мессию, и кланялись ему, как буряты своим фетишам. Белинский, почти освободясь от гегелианских теорий, еще крепко сидит в *художественности,* и от этого его критика еще далеко не имеет той свободы, оригинальности, того простого и дельного взгляда, к которым он способен по своей природе[21]. Это слово «художественность» здесь грустно поразило отвыкший от него слух мой. Майков, младший, занимается теперь критикою в «Отечественных записках»[22]. В статьях его нет ни твердого рисунка, ни определенного колорита, неопытность мысли ярко обнаруживается, а часто и неопределенность, во всем очень мало такта и много растянутости и водяности, но при всем этом — знаете ли что в его статьях есть доброго? То, что этот человек не заражен немецкими теориями и получил французское образование. Немецкие теории чуть не убили здравый смысл в нашей критике, и если Белинский успел-таки сберечь его в себе, зато сколько же и нагородил он дикостей на своем веку! Да, французский взгляд, то есть взгляд, опирающийся на здравом смысле, истории, имеющий в виду множество, а не посвященных и избранных, вот что нужно для русской критики! Для такого взгляда нужна твердая рука и меткий ум, ну, а в Майкове — увы! — этого еще не видать. Авось выработается. Последние статьи Белинского об «Онегине» в этом отношении очень хороши.

Характеристика ваша новой пьесы Сулье интересна[23], а всего интереснее для меня ваши слова: «Всякий раз, как удавалось мне задавить этого червяка, гнездящегося во мне (позыв к художественности), глаз мой прояснялся, и я чувствовал себя здоровее». Помните, у нас в этом отношении было несколько споров о французских пиесах, и ваши суждения мне казались больше теоретическими, нежели практическими. Во мне гнездился тот же червяк, но его выгнала парижская общественность и ее практический смысл. А по возвращении вашем я знаю наперед, что буду просить ваших наставлений и обещаю слушаться вас во всем; не мудрено, что я здесь опять смахну на «позыв к художественности», которою бредят все наши приятели [...].

Ваше письмо с небольшими выпусками, вероятно, будет

напечатано в «Современнике», и вас униженно просят не забыть, что «Современник» жаждет ваших писем из Парижа и из иных стран. Что касается до меня, то каждое ваше письмо я буду посылать туда, исключая, разумеется, то в них, что должно оставаться приватным. Скажите мое душевное лобзание Кудрявцеву [...]. Послать вам теперь нечего; вчера заезжал ко мне Федор Васильевич; мы с ним раз обедали в клубе. Здесь стоят холода: эти дни все по 12 и 15 градусов мороза. Видел здесь «Hernani», плохо спетую[24]. Наша жизнь в Виченце[25] воскресла перед мной так живо и с таким Sehnsucht*, что индо стало больно на сердце. Caro, вы с такими минутами слиты в моей памяти, что даже уж по этому одному я не могу не любить вас со всею искренностию. А Тироль, а Верона, а наши прогулки?.. Addio, caro signor Paolo!** Не ленитесь писать. В. Б.

Пусть этот скверный Кудрявцев скажет мне хоть несколько слов об итальянской опере и, главное, о Марио. Мне хочется знать его мнение.

П. В. Анненкову

Москва. 28-го февраля 1847 года. 17° мороза

Caro signor Paolo! Вдруг два письма разом от вас[1]; первого я почти не успел прочесть, спеша послать его в «Современник»: прочту в печати; а второе хоть и на одном маленьком листочке, но и до сих пор, несмотря на мои страдания, производит во мне самое приятное ощущение. Впрочем, скажу вам сначала причину моих страданий: пустые деревенские сани наехали на меня и оглоблей так сильно ударили в плечо, что вышибли из плеча руку. Можете представить все церемонии, которые за тем следовали, и все, что я вытерпел. Пять уже дней, как со мною случилось это, и ни одной ночи еще не спал. Костоправ мой говорит, что прежде трех недель мне нельзя брать пера в руки, а полное выздоровление обещает не ранее шести недель. Во внимание к моему сентиментальному положению вы не взыщите, мой дорогой Павел Васильевич, если письмо мое не принесет вам ничего интересного, и несмотря на это, хочется мне поговорить с вами, хотя язвительная боль в плече и руке беспрестанно разрывает мои мысли.

* тоской *(нем.)*.
** Прощайте, дорогой синьор Паоло! *(ит.)*

Ну, Белинский едет — не могу вам только теперь сказать, на какие именно воды, знаю только, что куда-то в Силезию[2]; обо всем этом я вас подробно уведомлю, равно как и о времени его выезда. Главное в том, что средства есть, да еще и вы прибавляете к ним. Зная, какую радость письмо ваше принесет Белинскому, я послал его к нему. Рад я, что вы получили книжку при письме, которую просил я Огареву переслать к вам[3]. Можете представить себе, какое странное впечатление произвела здесь книга Гоголя[4]; но замечательно также и то, что все журналы отозвались о ней, как о произведении больного и полупомешанного человека; один только Булгарин приветствовал Гоголя, но таким язвительным тоном, что эта похвала для Гоголя хуже пощечины[5]. Этот факт для меня имеет важность: значит, что в русской литературе есть направление, с которого не своротить ее и таланту посильнее Гоголя; русская литература брала в Гоголе то, что ей нравилось, а теперь выбросила его, как скорлупку выеденного яйца. Воображаю, какой удар будет напыщенному невежеству Гоголя, и ничего бы так не желал теперь, как вашей с ним встречи. Он теперь в Неаполе[6]; говорят, что ходит каждый день к обедне и с большим усердием молится богу. Замечательно еще то, что здесь славянская партия теперь отказывается от него, хотя и сама она натолкнула на эту дорогу. Хотелось бы мне сообщить вам обстоятельно о здешних славянофилах, но эти господа так разделены в своих доктринах, так что что голова, то и особое мнение; разумеется, и в них есть правая и левая стороны, и правой стороне книга Гоголя пришлась совершенно по сердцу[7]. Издали эти славянские стремления имеют много привлекательности: я это испытал на себе; а как присмотришься и прислушаешься, то видишь, что в сущности лежит вопрос о невежестве и цивилизации. В славянском вопросе так, как он поставляется здесь, упущена только безделица — принцип политико-экономический и государственный; это есть не более, как романтические фантазии о сохранении национальных предрассудков. Замечательно, что ни один журнал с славянским направлением здесь не может удержаться; и последний орган их, «Москвитянин», переходя из рук в руки, потеряв подписчиков, теперь сдан каким-то двум студентам[8]. Разработка исторических материалов вместо того, чтоб помочь славянской доктрине, на каждом шагу бьет ее, обличая только безалаберность и скотство древней жизни. А по этой части теперь делается много; «Акты археографи-

ческой комиссии» есть великое дело[9]. Статья Кавелина была бы несравненно лучше, если б не была написана с немецко-философской точки зрения[10]; я мог бы многое об этом сказать, но боюсь вам наскучить. Оказывается, дорогой мой signor Paolo, что я сражался с мельницей, нападая на ваше мнение о «Floriani», но вольно же вам так неясно выражаться[11]. То, что вы говорите в последнем письме вашем об этом романе, мне кажется совершенно верно, и так тому и быть. А никогда романтизм не предан был такому страшному суду, как здесь в лице Кароля, и в этом-то, по моему мнению, заключается глубокий смысл романа и его современное достоинство. Право, наша хваленая цивилизация еще сидит на азбуке, если до сих пор простые и естественные истины так мало проникли в нее, и род человеческий постоянно пробавляется одними предрассудками. Горько становится на душе, когда раздумаешься об этом.

«Современник» имеет уже около двух тысяч подписчиков, и жаль будет, если он не оправдает такого участия публики, а говоря откровенно, я думаю, что он не оправдает его по простой причине, что издатели его — вовсе не журналисты[12]. Здоровье Белинского, кажется, стало лучше: я думаю, что мысль о поездке за границу оживила его, и действительно, это осталось для него единственным спасением. После вод надобно ему хоть на неделю взглянуть на Париж; если же, чего я впрочем не думаю, поездка и усилит его болезнь, все ему легче будет умереть, взглянувши на Европу, нежели медленно исчахнуть. [...] Sic!*

Не знаю, известно ли вам, что Тургенев находится в Берлине; Герцен его там видел, а об дальнейших его похождениях ничего не знаю, хотя он мне и говорил, что будет в Париже. [...]

П. В. Анненкову

Москва. 20-го марта [*1847 года*]

Сегодня утром получил ваше письмо[1], мой милый Павел Васильевич, и сегодня же отослал его «Современнику», чтоб поспело оно к 4-му №. Знаете ли, caro? Ведь ваши письма просто клад для журнала; я знаю многих, которые, получая новую книжку журнала, прежде всего прочиты-

---

* Так! (*лат.*)

вают в ней ваше письмо. Говорю откровенно: я не читал еще писем ни на каком языке, в которых бы было столько остроумия, тонкости и дельности, как в ваших письмах. В этом отношении ваше второе письмо есть верх совершенства; но что в моих глазах придает им особенную прелесть, это — добродушный юмор, это — простота ума, не подозревающая всей глубины своей; до чего ни коснетесь вы, все тотчас под вашим пером проникается мыслию и делается прозрачным; ради бога только не ленитесь писать: дело идет не об одном моем удовольствии, а об репутации «Современника».

Несмотря на все мои усилия делать мои письма к вам интересными, я решительно в отчаянии. Мои письма должны веять на вас скукою. Голова трещит, выдумывая, что б такое сказать вам интересное, и вся эта работа рождает одну и ту же неотразимую фразу: нового сказать нечего. На днях выйдет здесь «Московский сборник», изданный славянами[2]. В следующем письме напишу вам о нем отчет. Вы знаете, что славяне своего журнала не имеют теперь: это лучшее доказательство, до какой степени эти господа имеют практического смысла. Покойный Языков сбирался было дать капитал на основание славянского журнала, но он умер, и дело стало. Приглядевшись к этим господам, я теперь вижу, что эти господа — все самые отвлеченные теоретики, и притом вовсе лишены государственного смысла. Наконец, скажу вам, рискуя получить от вас упрек в аристократизме, я не понимаю этого обожающего поклонения массам; я чувствую глубокое сострадание к их положению, с скорбию преклоняюсь пред их трагическим жребием, упрекаю эту горделивую цивилизацию в ее бессилии, в ее бессмысленном равнодушии к массам, но это не мешает мне видеть все глубокое невежество масс. Говоря это, я имел в виду новую книгу Мишле, по крайней мере то, что я знаю о ней[3]. Наши славяне книгу Гоголя приняли холодно, но это потому только, что Гоголь имел храбрость быть последовательным и идти до последних результатов, а семена белены посеяны в нем теми же самыми славянами: «Нечего зеркало бранить, когда рожа крива». Павлов (Н. Ф.) написал разбор книги Гоголя в форме писем к нему и для большого круга читателей печатает их в «Московских ведомостях»[4]; эти письма — образец остроумия, сарказма и ловкости. Я вам писал уже, кажется, о замечательном факте нашей журналистики; разумею то, как письма Гоголя были приняты журналами. Не наш-

лось ни одного журнала, чтоб похвалить их, но в публике, и именно в московской и провинциальной, они нашли себе большую симпатию. Для этой-то публики написаны письма Павлова. До сих пор напечатано только еще одно письмо; я вам пришлю его. Почему до сих пор не писали вы ко мне: высылается ли вам «Современник»? Уезжая из С.-Петербурга, я просил Некрасова доставлять его брату вашему Федору Васильевичу. А говорю это я для того, что если б я узнал, что вы не получаете его, я постарался бы пересылать его к вам с отъезжающими. Не умею выразить вам, как обрадовался я переезду брата[5] в Париж; я никак не мог понять привязанности его к Женеве; его письма оттуда отзывались такою ипохондриею и болезненностию, что тяжко было читать их: на них лежала вся душная жизнь Женевы. У меня на сердце стало спокойнее с тех пор, как я знаю, что он уже в Париже и с вами. Где-то Герцен? Мы думали, что он уже в Париже[6]. Поручение Кудрявцева выполнено в точности и с удовольствием[7]. Сам могу еще с большим трудом писать, и вот почти четыре недели не выхожу из комнаты, потому что не могу надеть на себя сюртука. От этой запертой жизни чувствую, что совсем одурел; спасибо, хоть приятели навещают. Приятели наши все здравствуют; только с отъездом Герцена кружок наш как-то осиротел. Кстати: когда увидите его, скажите ему, что Аксаков вопиет богу и людям на статью его «Станция Едрово»[8], называет ее дурным поступком и особенно сердится на то, как Герцен отдал ее в печать, не прочтя ему. Я вздохнул, читая ваше грациозное описание опереток в Opéra Comique. Увы, здесь отвыкнешь от простого, бессознательного наслаждения даже музыкою; здесь все принимается свысока, с педантическою сурьезностью; здесь я уже сказал «прости» мимолетным, легким мгновениям, которые не имеют иной претензии, как на минуту развеселить вас. Вы не можете представить себе, как здесь трудно живется, каких здесь все исполнено требований, как на все смотрят с точки зрения вечности. И беда в том, что вся жизнь проходит в одних только великих требованиях. О практических применениях никто не думает, да они, с здешней точки зрения, и невозможны. Умеренность и терпимость, которые так привлекательны во французском обществе, здесь это — не добродетели, это — презренные ереси. Имейте их, и вас тотчас обвинят в фривольности. Несчастие в том, что все это живет по книгам и в книгах; никакой оригинальности в мыслях, никакой самостоя-

тельности во взглядах; даже интимные кружки отзываются какою-то официальностью (в смысле общих идей), какою-то рутиною мысли и чувства.

29-го марта

Залежалось у меня это письмо, дорогой мой Анненков. Все хотел познакомить вас с «Московским сборником» славян наших. Но и тут какое разногласие! Хомяков решительно презирает Запад и его гниющую цивилизацию, а все обещает русскую науку[9]. Невольно вспомнишь замечание Ривароля одному подобному господину: «C'est vrai, vous avez un avantage de n'avoir rien fait, mais il ne faut pas en abuser»*. Но я только вечером вчера получил этот сборник и потому едва успел взглянуть на него. Иван Аксаков, брат Константина, не принадлежит к славянскому согласию и пишет иногда очень недурные стихи. Вот одни из напечатанных им в «Сборнике» и лучшие из всей книги:

[Смотри! Толпа людей нахмурившись стоит...[10]]

В Москву приехала Плесси и заняла собою здешнее праздное внимание; да Берлиоз, давши концерт в Петербурге, теперь здесь, и через неделю московские дилетанты будут приходить в умиление от его придуманных вдохновений. Одоевский писал о нем дифирамбы[11]. Отрывки из книги Ламартина в «Débats» и «Presse» мне показались так себе[12]. Это больше поэт, нежели историк. Первая половина рассказа о Шарлотте Кордэ в этом отношении превосходна; вообще изобразительная сторона у него далеко превышает все другие. А что вы скажете о фразах вроде следующей: «Mirabeau, en un mot, c'est la raison d'un peuple; ce n'est pas encore la foi de l'humanité»**? Фраза убивает новых французов, именно тех, которые принадлежат к школе Руссо. Теперь во Франции один только Тьер умеет писать[13]. А столько грозившая и обещавшая «Système des contradictions» etc.— увы!![14] Les hommes vont vite!!***

Рука все болит у меня, и теперь дописываю эти строки через силу. Я еще не выхожу — вот пять недель уже! Теперь хлопочу о сборе Белинскому денег на поездку на

---

* «Это правда, вы имеете преимущество ничего не делать, но не надо злоупотреблять им» *(фр.)*.

** «Мирабо, одним словом, это разум народа; это не есть еще религия человечества» *(фр.)*.

*** «Система противоречий» и т. д. ...Люди меняются быстро!! *(фр.)*

воды. Набрал 2500 ассигнациями, но на бумаге, а на деле оказывается только 2000 ассигнациями (считая с моими 500 рублями). Герцен верно теперь с вами; я ему писал насчет оставленного им на Некрасова перевода в 300 рублей серебром, что денег этих теперь Некрасов заплатить Белинскому не может. Пусть Герцен распорядится так, чтоб мне поверенный его выдал здесь хоть 100 или 150 рублей серебром на поездку Белинского, да чтоб написал тотчас же. Белинский едет 3-го мая, с первым пароходом. Я послал уже ему деньги, чтобы взять место. [...]

В. Г. Белинскому

27 марта [1847 г. Москва]

Сам начинаю писать, Белинский, но рука еще беспрестанно устает, и боль заставляет бросать перо. Ну, друг, прежде всего жалею о твоей потере[1],— разумеется, жалею для тебя,— для меня она, увы! безразлична, потому что я едва видел один раз твоего малютку.— Я испугался, увидев черную печать; я уж за то терпеть не могу черных печатей, что они так глупо пугают, не называя имени умершего; все равно, что мой Александр пришел бы к тебе в дом и возвестил бы: «умер!», а после прибавил бы: «меньший и малейший братец Василья Петровича». Ну, да мало ли у людей глупых обычаев, к которым отношу я и печатание писем черною печатью по случаю чьей-нибудь смерти в семействе. Но обратимся к жизни.

Деньги, 60 или 70 руб. (вероятно, серебром), которые пишешь ты прислать тебе на взятие места на пароходе,— посылаю на имя Тютчева завтра же.

Я уверен был, что тебе понравится статья Павлова. Он писал уже в ответ на письмо к нему Панаева, что «Совре-м[енник]» может перепечатать ее, — и «Совр[еменник]» хорошо сделает, если ее перепечатает[2]. Это — образцовое критическое произведение, по моему мнению. Жаль только, что при постоянной журнальной работе такие статьи почти невозможны: они требуют долгой обдуманности и тщательной обработки. И потом заметь, какой в ней превосходный язык — простой, дельный и исполненный самой едкой колкости. Представь же — следующее письмо едва ли еще не лучше этого.

Я писал уже тебе, что повесть Гончарова просто поразила меня своею свежестью и простотою[3]. Я вообще на

чтение всякой русской повести смотрю, как на большой труд; с таким же чувством принялся я за чтение повести Гонч[арова]. Как же велико было мое удивление, когда я не в силах был оставить книги и прочел ее, как будто в жаркий летний день съел мороженого, от которого внутри остается самая отрадная прохлада, а во рту аромат плода, из которого оно сделано.

Этой изящной легкости и мастерству рассказа я в русской литературе не знаю ничего подобного. И как все это ново, свежо, оригинально. Ты совершенно справедливо замечаешь, что особенное ее достоинство заключается в отсутствии (не одного только) семинарства, (а именно) литературщины и литераторства. И как это умно, и дельно, и тонко. Мне тяжко вспомнить вычурного Достоевского, хотя должно признаться, что у этого, при всей его тугости и смуте, есть глубокое чувство трагического. Но до него надо докапываться — сквозь целые груды навоза. Гончаров, по мне, превосходный беллетрист, но не художник[4]; именно эта очаровательная легкость, эта неотразимая читаемость суть признаки высокого беллетристического таланта. Процедура художника всегда труднее: он всюду втирается в глубь и сущность, от этого он читается не легко,— не легко потому, что он слишком много вдруг дает уму и фантазии,— ну, и прочее. Ты замечаешь, какой удар повесть Гончарова нанесет романтизму — и справедливо; а мне также кажется, что от нее и не очень поздоровится арифметическому здравому смыслу: словом, она бьет обе эти крайности. Я ничего не знаю умнее этого романа.

Ты пишешь, что Тург[енев] прислал несколько рассказов. Странная участь дарования Тургенева! Это ни художник, ни беллетрист. Стихотворение его в 1 № «Совр[еменника]» положительная посредственность[5]; в рассказе «Хорь и Калиныч» явно видна придуманность; это — идиллия, а не характеристика двух русских мужиков[6]. «Каратаев» мне нравится лучше всего им написанного, но и он ненадолго остановит на себе. Тург[енев], мне кажется, не нашел еще формы для своего таланта (если он у него есть). В своих шуточных поэмах — как ни бедны они мастерством стиха и рассказа — он, по мне, гораздо умнее и остроумнее, чем в своей прозе. А может, я и ошибаюсь.

Твой первый листок письма прерывается на фразе о Мельгунове,— верно, ты забыл приложить следующую страничку[7]. Скажу между нами, я не жду много интересного от московского фельетона Мельгунова[8]. Мне говорили

уже приятели, которым он читал его, что он скучен. Да он, бедный, страдал еще глазами и принужден был диктовать, а я по себе знаю, что такое диктовка без привычки к ней. Это — редкий человек, но литератор... увы!.. Адрес Анненкова: Paris, rue Caumartin, 41. От Герц[ена] получено письмо из Брюсселя: у него глаза разбежались в Европе. Приходит в восторг от всякого города, — как это понятно! Теперь он, верно, в Париже. Передай мой поклон Марье Васильевне. Я посылаю 60 сереб[ром], потому что на столько под руками денег бумажками. Обнимаю Маслова.

Твой В. Боткин

Мне кажется, что одно место на пароходе Любском стоит 50 серебр[ом].

П. В. Анненкову

Москва. 14-го мая 1847 года

Давно не писал я к вам, дорогой мой Павел Васильевич, главное — оттого, что не придумаешь ничего для вас интересного, а не хочется заставлять вас платить за письмо 3 франка попусту, но в то же время и не хочется оставлять вас без вести о моем существовании. Ваше письмо о выставке восхитило меня[1]; его дельность и мастерство выше всего, что я читал когда-либо об этом предмете, и я ставлю себе за большую честь то, что мои мысли об этом находятся в совершенной симпатии с вашими. Кстати: «Отечественные записки» помещают письма Кудрявцева о Лувре (всего три письма)[2], которые — должен я вам признаться — сильно меня огорчают. Представьте: наш общий приятель остается неизлечимым немцем. По поводу Лувра он все говорит о греческом и римском искусстве; современность ни с какой стороны не касается его, и все это так вяло, так мертво, так педантически, что из рук вон. Везде виден романтик, отвлеченное чувство, стоячесть мысли, отсутствие живого порыва; словом, я едва мог дочесть их, так они тяжелы и туги. И это обстоятельство огорчает меня,— не то, что Кудрявцев остается романтиком, а то, что он — такой педантический романтик, патриархальный и консервативный. Дай бог, чтоб я ошибался; вы в последнее время могли его узнать ближе, и я от всей души желаю, чтоб вы побранили меня за мои о нем еретические мнения, возбужденные его письмом о Лувре: ведь нельзя же судить о

человеке по нескольким *напечатанным* письмам! И мне довольно одного вашего слова, чтоб я взял мой приговор обратно.

Что же сказать мне вам, мой тысячу раз милый Павел Васильевич? Чем отплатить мне вам за ваше мастерское описание выставки? Разве рассказом обеда, данного Шевыреву по случаю окончания его публичных лекций[3]? Но он замечателен был только тем, что Шевырев предложил тост за поэзию вообще и за представителя ее Ф. Н. Глинку в особенности. Тут же Аксаков сводил Грановского и Хомякова для их взаимного примирения, которое состоялось, как и все внешние примирения, из приличия. Вы, конечно, из письма Грановского к Герцену знаете об этом споре, вставшем из пустяков (из переселений бургундов)[4]; в сущности его лежала сшибка славянства с общеевропейской точкой зрения; по этому случаю Грановский наговорил Хомякову несколько язвительных колкостей. Эта схватка, разумеется, наделала очень много шуму в московском учено-салонном мире, где после ответа Грановского ореол Хомякова действительно много потускнел. Замечательно, что славянофилы до сих пор печатно постоянно были побиваемы, и на всех пунктах. Славянизм не произвел еще ни одного дельного человека: это — или цыган, как Хомяков, или благородный сомнамбул Аксаков, или монах Киреевский[5], это — лучшие! Но между тем славянофилы выговорили одно истинное слово: народность, национальность. В этом их великая заслуга; они первые почувствовали, что наш космополитизм ведет нас только к пустомыслию и пустословию; эта так называемая «русская цивилизация» исполнена была великой заносчивости и гордости, когда они вдруг пришли ей сказать, что она пуста и лишена всякого национального корня; они первые указали на необходимость национального развития. Вообще, в критике своей они почти во всем справедливы; и в самом деле, пора была напомнить недорослю, который потому только, что, стыдясь знать свой родной язык, считал себя гражданином мира,— что он не более как недоросль. Но в критике заключается и все достоинство славян! Как только выступают они к положению — начинаются ограниченность, невежество, самая душная патриархальность, незнание самых простых начал государственной экономии, нетерпимость, обскурантизм и проч. Оторванные своим воспитанием от нравов и обычаев народа, они делают над собою насилие, чтоб приблизиться к ним, хотят слиться с народом искус-

ственно: так, например, Аксаков не ест телятины, ходит к обедне и ко всенощной. А вот пример их нетерпимости: у Аксакова есть брат, который по несчастию не славянофил; он накануне Вознесенья пошел смотреть Плесси в театр. На другой день вечером были у них гости, и там все славянство восстало с упреками на молодого человека, как мог он в то время, как народ русский слушал всенощную, быть в театре да еще смотреть игру французской актрисы! Он не знал, куда деться от упреков и нападков. А вот еще факт: Соловьев до того вчитался в летописи и старые грамоты, что усвоил себе язык их; он свободно говорит им и пишет. Из шутки завел он на нем переписку с Аксаковым. В одном обществе Аксаков читает одно из «посланий» к нему Соловьева. Вдруг Иван Киреевский, бывший тут, с негодованием восстает, как сметь употреблять язык, на котором написаны наши священные книги, для писания шутливых записок; это так возмутило его, что он сделался болен. Вот корифеи славянства! В этом направлении о цивилизации, освобождении от предрассудков нет помину. В сущности, это не что другое, как допетровская Россия, которая поднимает голову и осматривается и которая вовсе не есть прошедшее, а окружающее нас настоящее, в котором мы составляем самое незаметное, ничтожное меньшинство. А самая большая часть этого soi-disant* «образованного» меньшинства только платьем и пущею безалаберностью отличается от массы; мало-мальски умный и дельный человек есть редчайшее исключение из этого безалаберного и ребячески тщеславного класса «образованных». Горсть славянофилов остается изолированною; а какую бы получила она силу, опираясь, например, на купцов[6], где старая Русь сохраняется во всем своем нравственном и общественном безобразии! Но, несмотря на утопические и фантастико-исторические очки, в которые они смотрят на все, это безобразие слишком близко к ним и прямо бросается им в глаза; «это не народ, — говорят они, — это мерзкий осадок народа». А почему же мерзкий? Разве зажиточные крестьяне не то же, что купцы? Конечно, бедный человек везде добродушнее богатого, но это потому, что чувство собственности всегда развивает за собою много дурных сторон, хранящихся в природе человеческой; только на этом основании парижский ouvrier** лучше bourgeois***; но чуть разбога-

* так сказать (*фр.*).
** рабочий (*фр.*).
*** буржуа (*фр.*).

теет ouvrier, тотчас становится bourgeois, так же, как разбогатевший мужик становится купцом. Но полно надоедать вам; все это вы давно знаете, и наш славянский мир вам так же хорошо знаком, даже лучше, чем мне, потому что я едва вглядываюсь в него. Обнимите за меня Герцена. Я читал его письмо к Щепкину с большим огорчением. Он такого вздору наговорил! Bourgeois, видите, виноват в том, что на театрах играются гривуазные водевили[7]. Не шутя! Недаром вы писали, что Герцен старается каждый предмет понять навыворот, чтоб потом иметь удовольствие опять поставить его на прежнее место. Его письмо к Щепкину точно писал один из тех немцев, которые года три назад приезжали в Париж учить французов. Ну, да что ж делать! Кто же, выехав в первый раз в Европу, не начинал свои о ней суждения глупостями!

Вы, конечно, уже знаете, что Белинский уже выехал; это было 5-го мая. Вам теперь к нему спешить нечего: ведь на водопойнях жить скучно; по моему мнению, вам бы ехать к нему тогда, когда водопойня его кончится, чтоб потом привезти его, куда вам рассудится. Вот еще что: куда бы хорошо Белинскому провести зиму в каком-нибудь умеренном климате! Это бы довершило ту пользу, которую принесут ему воды. Я думаю написать об этом к Герцену. Но чем будет жить его семейство? Будет ли Белинский работать за границей? Да и как он сам об этом думает? Обнимаю вас, мой дорогой Павел Васильевич; поклонитесь Герцену, Наталье Александровне и Марье Федоровне[8]. Скажите им, что все наши здешние друзья здоровы, а мы, намедни на субботе, у Сатина пили их здоровье[9]. Боюсь, застанет ли вас это письмо в Париже. Напишите мне, куда вам писать. Ваш сердцем В. Б.

В. Г. Белинскому и П. В. Анненкову

Москва. 19-го июля 1847 года

Сегодня получил твое письмо из Дрездена, милый мой Виссарион, с вашею припискою, дорогой мой Павел Васильевич[1]. Спешу отвечать вам, чтоб сколько-нибудь загладить мою перед вами вину. Я не успел написать вам в Берлин, poste restante*, и отложил о нем попечение, хотя

---

* до востребования (фр.).

совесть меня постоянно мучила за это. На днях был здесь из С.-Петербурга Фролов и привез вести о вас. С какою радостью увиделся я с ним! Наша жизнь в Париже вдруг живо воскресла в моей памяти, и снова пронеслись передо мной и Belle-vue[2], и Итальянский театр, и Brébant — так что я снова ощутил их благоухание. Понимаю твое отвращение от Германии, Белинский, очень понимаю, хоть и не разделяю его. Я не могу жить в Германии, потому что немецкая общественность не соответствует ни моим убеждениям, ни моим симпатиям, потому что нравы ее грубы, что в ней мало такта действительности и реальности, и так далее; но я не изрекаю ей такого приговора, как ты, и относительно дурных и хороших сторон народов придерживаюсь несколько эклектизма. Понимаю твою скуку: я и здоровый захворал бы от скуки, проведя полтора месяца в Германии, а ты еще провел их в Силезии, в Зальцбруне! Париж, я надеюсь, постоит за себя. Но зачем тебе видеть там одних только «конституционных подлецов»? Там есть много такого, что посущественнее и поинтереснее их. Политические очки не всегда показывают вещи в настоящем свете, особенно, если эти очки сделаны из принятых заочно доктрин. Часто и доморощенные доктрины заставляют городить вздор (что доказывает книга Луи Блана[3]: с твоим умным мнением о нем совершенно согласен); а беда, если наш брат приезжает в страну с заранее вычитанною доктриною. Вы меня браните, милый мой Анненков, вы, которого тонкий ум всегда оставался чуждым всякого рода доктринам (и за это-то я вас и люблю особенно), вы меня браните за то, что я защищаю bourgeoisie; но ради бога, как же не защищать ее, когда наши друзья со слов социалистов представляют эту буржуазию чем-то вроде гнусного, отвратительного, гибельного чудовища, пожирающего все прекрасное и благородное в человечестве? Я понимаю такие гиперболы в устах французского работника, но когда их говорит наш умный Герцен, то они кажутся мне не более как забавными. Там борьба, дух партий заставляет прибегать к преувеличениям,— это понятно, а здесь вместо самобытного взгляда, вместо живой, индивидуальной мысли вдруг встречать общие места, ей-богу, досадно. И вот почему не понравилось мне так его письмо к Щепкину. Речь, видите, идет о развратном влиянии буржуазии на сцену и о лицемерстве французского общества. Но мне бы хотелось условиться: что понимают под словом «разврат»? Что касается до лицемерства, то я думаю, что оно всегда

было, есть и будет и только одно какое-нибудь мечтательное, первобытное общество не грешно в нем. Упрек в лицемерстве не падает только на одних благородных фанатиков, приносящих себя в жертву своей идее или страсти. Во Франции это лицемерство виднее, чем где-либо, потому что треть нации громко смеется над условною общественною моралью. В Германии и Англии несравненно меньше лицемерства[4], но отчего? Вы поймете и без моего ответа.

От всей души я был рад твоему письму: давно мне хотелось иметь от тебя весть; особенно беспокоило меня твое здоровье. Оно несколько поправилось от вод, авось в Париже еще больше поправится: я в этом случае надеюсь больше на самый Париж, нежели на докторов. Получа твое письмо, я тотчас же побежал поделиться им с Коршем и сегодня пошлю его к Грановскому. Наш кружок все прежний, он не прибавился и, слава богу, не убавился. Но, к несчастью, дело Крылова очень заставляет меня опасаться за наш кружок[5]. Оно нисколько не принимает лучшего вида; напротив, недавно Строганов говорил Кавелину, что все должно оставаться по-прежнему. Если так, то Кавелину, Коршу и Грановскому надобно будет оставить Москву, потому что где же им служить в Москве? Что тогда останется для нас в Москве? Страшно подумать! Если б нашлось какое-нибудь mezzo-termine*! Таким людям надо дорожить своим положением здесь и оставить его только при самой крайней необходимости. Был здесь на днях Некрасов, и мы приняли с ним разные меры для улучшения «Современника»[6]. Надобно ему непременно поправиться осенью; ежели он останется тем же, что теперь, то очень может статься, что подписка на 1848 год уменьшится. Да вы от Герцена вытаскивайте статьи; слухи есть, что он нечто готовит для «Современника»[7]. Ради бога, Павел Васильевич, не смотрите на мои «Письма об Испании», как на какое-нибудь мое задушевное писание; это не более как произведение промышленности; мне крайне нужны деньги, и я всеми средствами растягиваю эти «Письма» для того, чтоб вышло побольше листов[8]. До сих пор болезнь и множество разных хлопот и дел не давали мне времени приняться за них; теперь принимаюсь и к новому году доставлю их «Современнику» вполне; всего будет еще листов шесть печатных. Мадонна моя наконец уехала в Париж[9],— не знаю только, надолго ли. Ты получил письмо от Гоголя?

---

* среднее решение (*ит.*).

По рассказам, это письмо показывает, что Гоголь потерял наконец смысл к самым простым вещам и делам[10]. Сейчас получаю твое ко мне письмо обратно от Грановского; он не доволен им и боится, чтоб ты с твоей теперешней точки зрения на Германию и Францию не стал бы писать о них, воротясь в Россию. В самом деле, это было бы большим торжеством для наших невежд и мерзавцев. О цензурных обстоятельствах, надеюсь, тебе сообщил уже Некрасов, и ты, конечно, уже знаешь, что теперь Жорж Санд не будет читаться на русском языке[11]. Впрочем, ее «Piccinino» мне показался весьма плохим, я едва имел силу дочесть его первую часть. Грановский готовит для «Современника» статью о современной французской и немецкой исторической литературе: она будет готова к сентябрьской книжке[12]; будет также статья Корша[13]. Был диспут Соловьева (на доктора), на котором самым сильным и резким противником Соловьева оказался Кавелин[14]. Но вопросы были поставлены так резко и радикально, что Шевырев вмешался в спор и прекратил его, оставя каждого при его мнении; отчетливость мысли и выводов были вполне на стороне Кавелина. [...]

П. В. Анненкову

[Москва. 24-го и 25-го августа 1847 года]

Mio carissimo signor Paolo!* Неожиданно увидал я снова перед собою этот маленький синий конверт и на нем знакомый и любезный мне почерк[1]: наша беседа опять возобновится, и вы даете мне надежду на ваши письма. Спасибо, друже! Не ленитесь только писать; с своей стороны не стану лениться извещать вас о наших здешних щепетильных новостях. Так как мои опасения насчет настроенности духа Белинского оказались пустым вздором, то и черт с ними, плюньте на них и, побранивши меня, забудьте мою ошибку. Caro mio, с каким всегда радостным биением сердца распечатываю и читаю я ваши «Письма»! Мне все в них интересно, и иногда я забываюсь до того, что мне кажется, я вас сегодня же увижу у Brébant. Кстати: поговорим, наконец, серьезно о ваших «Письмах». Мое мнение таково, что их должно издать отдельною книгою. Они от-

* Мой дражайший синьор Паоло! *(ит.)*

личаются таким рисунком и колоритом, каких до сих пор еще не видно было в русской литературе. Это не комплимент, а так оно есть на самом деле. Гоголь упрекает их в «бесцельности». Но он хвалит мои «Письма» за то же, за что бранит ваши[2]. Они «бесцельны», то есть вы должны заранее составить себе взгляд, убеждение и на них натягивать каждое ваше ощущение или суждение! Помилуй вас бог! Такой догматизм убьет весь живой интерес, эту живую, оригинальную индивидуальность, которая для меня так дорога в ваших «Письмах». Я попросил бы вас еще более быть самим собою, не бояться ни софизмов, ни ошибок,— попросил бы потому, что я считаю вас артистом в лучшем смысле этого слова, и именно артистический элемент, артистический рисунок, обнаруживающийся во всем, в описании, в намеке, в очерке, делает «Письма» ваши так дорогими для меня. А сколько в них ума *простодушного*, меткого, разгульного, живого! Гоголь так погряз в доктринерстве, что уже не может понять всей прелести *«бесцельности»*. Но я скажу более: ваши «Письма» в России не могут быть оценены по достоинству; я разумею людей образованных. Всякое молодое общество больше всего любит доктринерство, догматизм. Хоть Белинский и натолковал ему об искусстве для искусства, но оно из этого сделало себе такую прозаическую, убийственную доктрину, что я теперь не могу без тошноты слышать слова: «художественное произведение». Чтобы понять артистическое и *«бесцельное»*, надобно иметь большую свободу в чувствах и мыслях, надобно широко и без предрассудков смотреть на жизнь, наконец, надобно иметь большую терпимость. Всякое молодое и, следовательно, неопытное общество всего более походит на стадо баранов; оно всего меньше позволяет быть человеку самим собою, всего меньше прощает ему оригинальность его мысли и существования. Я не скрою, я слыхал о ваших «Письмах» очень равнодушные отзывы, но именно от таких людей, которые для того, чтобы хвалить их, должны бы были изменить свою натуру. Ваши «Письма» бесцельны, то есть, вы не поставили себе задачею «разрешить, каков нынешний французский человек»! (Гоголь клеплет на меня; мне в голову не приходило задавать себе вопрос о нынешнем «испанском человеке»). Что касается до меня, то один такой вопрос возбудил бы во мне смех, и я заранее был бы уверен, что разрешение будет пустой вздор или фразы. Нет, вы слишком умны, чтоб сочинять «французского человека», вы небрежно на-

брасываете на бумагу croquis* его разнообразных черт, ловите на лету его подвижную физиономию и бросаете свои летучие croquis, говоря, «qu'ils deviennent ce qu'ils peuvent»**. Но ведь в этом-то и вся эфирная прелесть их, но ведь в них всюду проходит эта *красная нитка* артистичности!.. А тонкая их наблюдательность!.. Но, Анненков, вам, наконец, странно покажется мое *рвение* и *усердие* к вашим «Письмам». Нет, оно не подозрительно: мне хочется их защитить от вас же самих; мне хочется, чтоб вы сами сурьезнее смотрели на них, и вот для чего я советую, *прошу* в конце или начале будущего года издать их отдельною книжкою формата Шарпантье[3]. Да! Извольте мне положительно ответить на это и дать уполномочие.

Нечего вам говорить, как я рад поправлению Белинского, хотя и боюсь, что первые же месяцы жизни в Петербурге снова придавят его. Что его намерение переехать в Москву? Думает ли он о нем. Все, что пишете вы о переписке с Гоголем, в высшей степени интересно. Впрочем я всегда относил «Переписку с друзьями» более к гордости своей гениальности и невежеству, нежели к расчетливой подлости. Но переписка Белинского и ваша с ним очень, очень важна в настоящем его положении.

Чуть было не пришлось мне расставаться с здешними друзьями! Они готовились уже подать свои прошения об отставке, но за два дня Грановский счел за приличное известить Строганова письмом по-французски о их решимости. И только поставленный в такую дилемму, принужден был наконец действовать Строганов, которого главною целию было — уладить все по-прежнему. Не забудьте, что эти друзья составляют для меня в Москве *все,*— каково же было готовиться потерять их! Но теперь все кончилось хорошо. Смешно было, что Строганов, объявивши им, что Крылов подал прошение об отставке, сделал им, как говорится, нотацию за то, что они принудили его «повернуть круто». Вот что! Да они ждали целый год, и если Строганов не принужден бы был наконец выбирать между Крыловым и ими, он бы по ужасной нерешительности своей бог знает на сколько лет оставил бы все дело in statu quo***[4].

Представьте, Кудрявцева я не видал еще! Да он, кажется, не очень спешит со мной видеться; а я не знаю его квартиры. Это меня огорчает. Впрочем, я чувствую, что

* эскизы, наброски *(фр.)*.
** «что они становятся тем, чем они могут» *(фр.)*.
*** в прежнем положении *(лат.)*.

Кудрявцев будет больше отдаляться от нас, нежели искать сближения[5]. Почему, спросите вы? Потому... но этих потому так много, что я лучше не напишу ни одного. Ах, друзья, хоть бы на день прилететь к вам, и бог знает, как дорого бы было для меня пройтись с Белинским по бульварам!

Здесь начали было поговаривать о холере, но все это оказалось вздором; достоверно только, что она теперь в Астрахани.

Бог знает, как любопытно прочесть письмо Белинского к Гоголю и ответ его, равно и письмо Гоголя к вам. Мы с Коршем задумали просить вас: нет ли какой возможности сообщить их нам? По крайней мере, хоть письмо Гоголя к вам. Я далеко не разделяю отвращения Белинского к «Отечественным запискам», даже по тому одному, что как была плоха критика в «Современнике», так она была замечательна в «Отечественных записках». «Современник» имеет, к сожалению, какой-то литературный характер, который в настоящее время всего менее может возбудить в публике интерес. А прямее сказать, «Современник» не имеет никакого характера. А это оттого, что редакция не имеет никакой основной мысли, никакого направления. Кудрявцев начинает свои лекции с сентября. Я не знаю еще, где он будет жить, но знаю то, что он будет жить вместе с своей сестрой, вдовой священника, и у которой четверо малолетних детей,— и Кудрявцев не имеет достаточно силы воли, чтобы отделаться от этого родственного деспотизма. Поймите, что это за мир, что за сфера! Да досадно еще то, что Кудрявцев чувствует себя хорошо в этой сфере; он, вероятно, скоро женится, и когда вы встретитесь с ним года через три, очень может быть, что вы не узнаете его. В его уме нет ни малейшей смелости, он набит авторитетами. О, дай бог, чтоб все мои предчувствия оказались ложными! Но мне сдается, что Белинский разделяет их. Кстати, скажите Белинскому, что я уже переслал Тютчеву *все*, что следовало.

В Москве теперь Кобден, но петербургские *газеты* не известили даже о его прибытии в Россию. Он съездил взглянуть на Нижегородскую ярмарку.

Сегодня, 24-го августа, Грановский получил письмо от Герцена[6], в котором он после шестимесячного молчания вздумал упрекать их, что они к нему не пишут. Мы между тем вспоминаем здесь о нем беспрестанно. Но ведь романтическое время писания об внутренних явлениях прошло, а здесь так мало новостей, что, право, и в год на полстра-

ницы не наберешь. Скажите Герцену и Наталье Александровне от меня сердечный поклон.

Вы, конечно, уже слышали о смерти Валериана Майкова. С душевной печалью узнал я об его смерти. Я был с ним мало знаком, но в статьях его выказывался ум крепкий и самостоятельный. Правда, что видно было много неопытности, незрелости, иногда много шума из пустого, но ведь ему было только 23 года! Из него вышел бы замечательный критик. Тургенев знал его хорошо и, верно, будет очень жалеть о нем. Кто это в «Revue indépendante» пишет такие штуки о русской литературе[7]? Булгарин пользуется ими, чтоб смеяться над сотрудниками «Современника»[8].

Корш просит меня сказать вам от него самый искренний поклон; он согласен со мной во всем касательно ваших «Писем» и также любит их, как и я. Мы сегодня обедали втроем — Грановский, Корш и я — в Троицком трактире и вспоминали о вас. Эти два человека составляют в Москве все мое общество, и я привязан к ним всем сердцем. Обнимите за меня Тургенева. О русской литературе писать к вам нечего. А когда прочту ваше письмо, писанное в «Современник», то не премину написать к вам мое мнение о нем. Передайте брату мой душевный поцелуй. Ваш весь В. Ботк.

25 августа. Москва.





Примечания

При жизни В. П. Боткина его труды никогда не перепечатывались, кроме цикла испанских статей из журнала «Современник», собранных в отдельную книгу по инициативе Н. А. Некрасова: Письма об Испании. Спб., 1857. Посмертно в качестве приложения к журналу «Пантеон литературы» были изданы «Сочинения Василия Петровича Боткина» в трех томах (Спб., 1890, 1891, 1893), где перепечатана из журналов значительная часть его опубликованного наследия; перепечатана, к сожалению, с большим количеством ошибок и пропусков; комментарии отсутствовали. В дальнейшем издавались неоднократно письма Боткина, отдельные его статьи. В 1976 г. вышли в свет «Письма об Испании» (Л., Наука; в приложении к этому изданию помещены и другие путевые очерки Боткина).

В настоящем томе собраны самые ценные критические статьи Боткина, а также наиболее значительные письма к В. Г. Белинскому, Н. П. Огареву и П. В. Анненкову, представляющие общественный и литературный интерес.

Авторство Боткина в неподписанных статьях определяется согласно справочным сведениям: Егоров Б. Ф. Библиография трудов В. П. Боткина.— Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 139. 1963, с. 72—81.

Статьи публикуются по первопечатным журнальным текстам (рукописи не сохранились); письма — также по первопечатным текстам, со сверкой по сохранившимся подлинникам.

Орфография и пунктуация текстов несколько приближены к современным. Прямоугольные скобки [ ] означают редакторскую конъектуру. Редакционные переводы иностранных текстов даются под строкой, с указанием в скобках языка, с которого осуществлен перевод. Все остальные подстрочные примечания принадлежат В. П. Боткину. Даты везде приводятся по старому стилю, кроме писем, отправленных из-за границы.

СТАТЬИ

Серапионовы братья... Э.-Т.-А. Гофмана...

Впервые напечатано: Молва, 1836, № 15, с. 76—79, за подписью «В». Это одна из самых ранних рецензий Боткина: написана вскоре после того, как он познакомился с В. Г. Белинским и принял участие в редактируемом им журнале («Молва»— еженедельное приложение к журналу Н. И. Надеждина «Телескоп»; в 1836 г. Белинский редактировал в течение нескольких месяцев «Телескоп» и «Молву»).

Молодой Боткин очень увлекался Гофманом, ему принадлежат два художественных перевода: «Дон Жуан... (Из Гофмана)» и «Крейслер (Из Гофмана)» (*МН*, 1838) и, возможно (авторство предположительно), перевод статьи И. Труна «Э. Т. А. Гофман как музыкант» (*ОЗ*, 1840).

В России 1830-х гг. вообще было заметно увлечение немецким романтиком, и журнал «Телескоп» одним из первых стал широко публиковать гофмановские материалы (см. примеч. 1 и 2).

[1] Рассказ Гофмана «Недобрый гость» (из цикла «Серапионовы братья») был опубликован в «Телескопе» (1836, № 1, 2). Не исключено, что его перевел сам В. П. Боткин.

[2] Имеется в виду очерк А. И. Герцена «Гофман», тоже опубликованный в «Телескопе» (1836, № 10).

[3] В. Менцель начинал свою деятельность как либеральный литератор и публицист в середине 1820-х гг.; десятилетие спустя он уже был достаточно консервативен, нападал на молодых радикальных немецких писателей, в том числе и на Гейне.

[4] В русских журналах той поры публиковалось немало материалов об антитевтонских публицистических нападках Гейне (как и материалов с критикой Гейне).

[5] В подлиннике — Теодор и Винцент.

[6] Боткин имеет в виду странный язык в научных трудах А. И. Галича: во многом впервые создавая русскую философскую лексику и соответствующий научный стиль, он допускал много новшеств, не утвердившихся затем в русском языке.

[7] Неточная цитата из памфлета Дж. Мильтона «Ареопагитика. Речь о свободе печати, обращенная к английскому парламенту» (1644); большие расхождения с оригиналом позволяют предположить, что перевод делался не с подлинника, а с какого-нибудь французского или немецкого переложения; «Ареопагитика» впервые переведена на русский язык в 1905 г.

Похоронная песня Иакинфа Маглановича...

Впервые: *ОЗ*, 1839, № 11, отд. VII, с. 87—91, без подписи.

«Похоронная песня...» входит в пушкинский цикл «Песни западных славян» (1834). Композитор Леопольд Лангер принадлежал к кругу

друзей Боткина, Белинского, М. А. Бакунина; музыкальное образование он получил в Вене, был знаком с Бетховеном и Шубертом; еще молодым человеком он поселился в Москве, где преподавал музыку в Александровском институте, а в 1870-х гг.— в консерватории. Высоко отозвался о композиторе Белинский в письме к Боткину от 9 февраля 1840 г.: «Когда Одоевский при мне заиграл Лангерову «С богом в дальнюю дорогу» — во мне душа заболела тоскою и радостью, услышав знакомые и милые звуки. Пожми руку доброму Лангеру. Я часто вспоминаю об нем» (XI, 446). Подробнее о жизни и творчестве Лангера см. в статье: Бернандт Гр. В. П. Боткин.— Сов. музыка, 1968, № 3, с. 88—89. Леопольда Лангера не следует смешивать с его братом Фердинандом, тоже композитором и педагогом; Фердинанду, а не Леопольду посвящен большой раздел в статье Боткина «Об эстетическом значении новой фортепьянной школы».

[1] «Крик перепела» создан Бетховеном на слова С. Ф. Заутера в 1803 г.

[2] Соната для скрипки и фортепьяно (ор. 9), с посвящением В. Боткину, издана в Вене в 1839 г.

Итальянская и германская музыка

Впервые напечатано: *ОЗ*, 1839, № 12, отд. IV, с. 1—16, за подписью «-н».

Боткин на протяжении всей жизни интересовался отражением национального характера в искусстве (и в частности, спецификой германской, итальянской, французской музыки). Данная статья — первый труд на эту тему; он еще сильно отягощен романтическими понятиями и терминами. Более основательно Боткин подойдет к проблеме в статьях «Германская литература» и «Итальянская опера».

В редакционном кружке *ОЗ* первая статья Боткина на теоретико-музыкальную тему была очень высоко оценена. Белинский писал Боткину 3 февраля 1840 г.: «После обеда П[анаев] прочел вслух твою статью — и все во мне воскресло, и я вновь принял тебя в себе, и как будто кора спала с меня, мне стало легко и больно, как выздоравливающему. П[анаев] читал с неистовым восторгом (для в два после он перечитал ее человекам десяти и знает наизусть), а З[анкин], слушая, плакал. В самом деле, какая глубокость мысли и как поэтически и определенно выразилась она! Вот как надо писать!» (XI, 438—439).

[1] В 1835 г. в Берлине вышла двухтомная переписка Беттины фон Арним с Гете: «Переписка Гете с ребенком»; Боткин переводит в отрывках ее письмо к Гете из Вены от 28 мая 1810 г. (т. 2, с. 192—200). Следует, однако, учесть, что, как установили ученые, Б. фон Арним многое в этой переписке «присочинила» позднее, значительно расширив тексты.

Шекспир как человек и лирик

Впервые: *ОЗ*, 1842, № 9, отд. II, с. 24—40, за подписью «В. Б-тк-н». В обширном ряду шекспировских статей Боткина (см. вступ. статью) эта — самая оригинальная. Она написана не без влияния идей Белинского: например, резкая критика «национальной ограниченности» Шекспира в трактовке образа Жанны д'Арк уже содержалось в письме Белинского к Боткину от 28 июня 1841 г. (XII, 54). В статье также использованы идеи Рётшера и английского исследователя Натана Дрейка, автора книги «Шекспир и его время» (2 ч., Лондон, 1817).

[1] Заключительные слова Антония в драме «Юлий Цезарь» (акт 5, сцена 5).

[2] Боткин ошибается: он знает лишь поэмы Гомера и германский цикл о Нибелунгах, но почти у каждого народа есть свои эпические сказания (авторы их неизвестны), где изображаются великие исторические или мифические события.

[3] Боткин имеет в виду так называемый «биографический метод» в литературоведении; основателем его был известный французский литератор Ш.-О. Сент-Бев.

[4] Н. Х. Кетчер полностью перевел (прозой) и издал Шекспира в течение 1841—1879 гг. Это было делом почти всей его жизни.

[5] Выпад против славянофилов; только что под руководством А. С. Хомякова и И. В. Киреевского была издана «История древней философии, приспособленная к понятию каждого образованного человека» К. Зедергольма (М., 1842), насыщенная религиозными славянофильскими идеями; Боткин опубликовал рецензию на книгу (*ОЗ*, 1842, № 3), где постарался подчеркнуть консервативный и религиозный характер труда, отсутствие свободы философского исследования.

[6] Повесть Л. Тика называется «Жизнь поэта» (ч. 1—2, 1825—1830).

[7] Антишекспировские выпады Б. Джонсона в его драмах неизвестны. Зато известно стихотворное предисловие Джонсона к собранию сочинений Шекспира (1623), где, с одной стороны, есть хвалебные строки, а с другой — такие, которые при желании можно истолковать как стремление принизить славу великого драматурга.

[8] А. Шлегель задумал перевести на немецкий язык полного Шекспира, но один не справился со всем объемом работы и приглашал других поэтов-переводчиков.

[9] Боткин, очевидно, описывает свои личные впечатления: он был в Лондоне в марте 1835 г.

[10] *Пиетистические* — религиозно-мистические.

[11] Эдмунд Спенсер в «Слезах муз» (1591) иронизирует над «нашим славным Вилли», но далеко не все комментаторы считают возможным отнести эти строки к Шекспиру.

[12] Приведенные слова взяты из памфлета Роберта Грина «На грош

ума, купленного за миллион раскаяний» (1592); здесь явно подразумевается Шекспир, так как Грин каламбурно использует первую часть его фамилии, означающую «сотрясение», «потрясатель».

[13] Казнь шотландской королевы, католички Марии Стюарт в 1587 г. и разгром английским флотом «непобедимой армады», испанского флота, в 1588 г. воспринимались англичанами как окончательное освобождение от иноземного давления на страну, в том числе и освобождение от влияния католической церкви.

[14] В настоящее время количество сонетов Шекспира определяется числом 154.

[15] Как мог я мнить, что ты светла, ясна?
Как ад, черна ты и, как ночь, мрачна.
(Перевод А. М. Финкеля)

[16] На радость и печаль, по воле рока,
Два друга, две любви владеют мной:
Мужчина светлокудрый, светлоокий
И женщина, в чьих взорах мрак ночной.

Чтобы меня низвергнуть в ад кромешный,
Стремится демон ангела прельстить,
Увлечь его своей красою грешной
И в дьявола соблазном превратить.

Не знаю я, следя за их борьбою,
Кто победит, но доброго не жду,
Мои друзья — друзья между собою,
И я боюсь, что ангел мой в аду.

Но там ли он — об этом знать я буду
Когда извергнут будет он оттуда.
(Перевод С. Я. Маршака)

[17] Следует учесть, что исследователи лишь с большой степенью вероятности предполагают, что «молодой друг», которому посвящены первые 126 сонетов Шекспира, — граф Соутгемптон; «юридических» доказательств этому нет.

[18] Этот замысел Боткина-переводчика не был осуществлен; вероятно, на отказ повлияло резко отрицательное отношение Белинского к Рётшеру (см. вступ. статью). Во 2-й части цикла «Германская литература» Боткин перевел обширные разделы из анализа Рётшером «Ромео и Юлии» Шекспира.

Выставка... академии художеств в 1842 году

Впервые: *ОЗ*, 1842, № 11, отд. II, с. 25—46, за подписью «В. Б-н». С молодых лет Боткин интересовался изобразительными искусствами: посещал выставки и музеи в России и за границей, штудировал труды о живописи. Рано выступил Боткин и как художественный критик; его первая рецензия — «Об акте и выставке в Московском дворцовом архитектурном училище» (*МН*, 1838, ч. 17). В своих статьях Боткин противостоял консервативной художественной критике «академического» толка (П. П. Каменский, Н. В. Кукольник и др.).

В публикуемой статье особенно заметен пафос историзма, противопоставление «исторического» мышления романтизму и «средневековому» мистицизму. Боткин явился также первооткрывателем таланта тогда еще совсем молодого мариниста И. К. Айвазовского (правописание фамилии не было еще установлено, в этой статье было «Гайвазовский»).

Боткин не все может по цензурным условиям сказать прямо, казенная религиозность в картине Бруни «Мадонна» получает у него нелестные эпитеты: «византийская», подражающая «старой немецкой школе» (совсем разные методы соединены для усиления негативной оценки!).

[1] Группа германских художников (Овербек, Шнорр, Корнелиус) образовала в Риме (1810-е гг.) общество «Назареев» с ярко выраженным религиозным направлением; сюжеты картин брались преимущественно из Библии. Боткин именует это движение «мюнхенской школой», но точнее следовало бы говорить лишь о некоторых «назареях», возглавивших «мюнхенскую школу»: прежде всего о Корнелиусе и Шнорре, ставших живописцами исторического жанра.

[2] Сюжетами из германской истории увлекались многие представители «мюнхенской» и «дюссельдорфской школы» (из последней — Ретель); в своих «монументальных» картинах они идеализировали национальное прошлое.

[3] Статья Гоголя «Последний день Помпеи (Картина Брюллова)» была написана в 1834 г.; впервые опубликована в сб. Гоголя «Арабески», ч. 2, 1835.

[4] И. С. Тургенев в своей статье «Современные заметки» (*С*, 1847, № 1) тоже высоко оценивает барельефы И. Витали для фронтонов Исаакиевского собора, подчеркивает их реалистический характер.

[5] Из драмы Пушкина «Пир во время чумы» (1830).

[6] Начало поэмы Пушкина «Медный всадник» (1833).

[7] Из 3-й песни поэмы Пушкина «Полтава» (1828).

Германская литература

Впервые цикл из трех статей напечатан: *ОЗ*, 1843, № 1, отд. VII, с. 1—5, за подписью «В. Б-н»; № 2, отд. VII. с. 35—50, «В. Б-тк-н»; № 4, отд. VII, с. 35—64, без подписи. Подробнее о цикле см. во вступительной статье.

[I]

1 Имеются в виду радикальные последователи Гегеля в Германии 1830—1840-х гг. (младогегельянцы, левогегельянцы): Д. Штраус, Б. Бауэр, Л. Фейербах, А. Руге и др. К ним в начале 1840-х гг. принадлежали также К. Маркс и Ф. Энгельс.

2 Реакционное прусское правительство пригласило в 1841 г. Шеллинга прочитать в Берлинском университете курс «философии откровения», направленный против учения Гегеля, рассматривавшегося консерваторами как радикальное и антирелигиозное.

3 Далее Боткин конспективно излагает, не ссылаясь на источник, начало брошюры Ф. Энгельса «Шеллинг и откровение» (Лейпциг, 1842, без имени автора). Ср.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., изд. 2-е, т. 41, с. 173—180. Впервые этот факт раскрыт Д. Рязановым: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. М.— Л., 1929, т. 2, с. XXIII—XXVII.

4 Энгельс указывал более точно: «Издание полного собрания его сочинений и, в особенности, его лекций оказало огромное воздействие» (ук. соч., с. 175—176). Судя по письмам к друзьям, особенно — к М. Бакунину, Боткин выписывал и штудировал Гегеля: тома его собрания сочинений и лекций по эстетике, изданные учениками.

5 *Восстановление* — так Боткин перевел термин «Реставрация»; имеется в виду посленаполеоновская реставрация монархии во Франции (1814, 1815—1830).

6 К правым гегельянцам принадлежали Гетель, Гинрихс, Шаллер и другие философы и публицисты; они стремились, в противовес левым гегельянцам, истолковать труды учителя в духе официальных религиозных догматов.

7 См. примеч. 9 к статье [II] «Германская литература».

8 Имеется в виду религиозный характер философии Шеллинга (гностики — греческие религиозные философы первых веков новой эры).

9 См. статью «Выставка... академии художеств в 1842 году» и примеч. 1 к ней.

10 Имеется в виду эпоха итальянского Возрождения.

11 Очевидно, Боткин уже тогда штудировал труд Ф. Куглера «Руководство к истории искусства» (Штутгарт, 1841—1842); позднее он намеревался перевести его. В самом деле, возникнув в XII в., готиче-

ский стиль в искусстве был переходным от средневековья к новому времени.

[12] Византийский стиль, расцвет которого приходился на V—XII вв., трактовался Боткиным как символ «мифологического», т. е. религиозного мировоззрения средневековья.

[13] *Реформация* — радикальное социально-религиозное движение в Западной Европе XVI в., направленное против католицизма.

[14] *Пиэтизм* — религиозно-мистическое мироощущение.

[15] См., например, устное замечание Гете 5 июля 1827 г., известное по книге Эккермана (1836): «...любой реальный предмет становится поэтическим, если поэт умеет с ним обращаться» (Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М., 1981, с. 239).

[16] *Эротический* — в XIX в. синоним понятий «любовный», «пишущий о любви».

[17] Имеется в виду трагедия Шиллера «Мария Стюарт» (1800) и роман В. Скотта «Аббат» (1820).

[18] *Апулия* — область на юго-востоке Италии.

[19] Boz (Боз) — псевдоним молодого Диккенса.

[20] Журнал *ОЗ* один из первых в России широко публиковал переводы диккенсовских очерков и романов: «Оливер Твист» (1841) «Бэрнеби Родж» (1842) и др

[II]

[1] Боткин излагает здесь воззрения Гегеля («Лекции по эстетике», ч. 3, раздел «Лирическая поэзия»).

[2] Имеется в виду статья Рётшера «О философской критике художественного произведения» в переводе М. Н. Каткова: *МН*, 1838, ч. 17 (май — июнь).

[3] Глава о «Короле Лире» входила в книгу Рётшера «О философии искусства» (Берлин, 1837); труд Рётшера об «Избирательном сродстве» Гете составил вторую часть той же книги (Берлин, 1838).

[4] Имеется в виду фундаментальный труд Г. Ф. Крейцера «Символика и мифология древних народов, в особенности греков» (Лейпциг — Дармштадт, 1810—1824).

[5] Источник — «Описание Эллады» Павсания, кн. 5, гл. 14.

[6] Боткин цитирует отрывок из 1-й главы «Илиады» Гомера в переводе Гнедича.

[7] Этот замысел не был осуществлен.

[8] Речь идет о религиозно-мистическом учении «орфиков», последователей мифического певца Орфея (возникло в VI в. до н. э.).

[9] Имеются в виду ученые первого периода расцвета Александрии, древнегреческого центра культуры в Египте (IV—I вв. до н. э.).

[10] *Позднейшие александрийцы* (I в. до н. э. — VI в.) — весьма раз-

нообразные группы, но из них выделяются неопифагорейцы и неоплатоники.

[11] Имеется в виду яркий публицистический и полемический стиль младогегельянцев.

Об эстетическом значении новой фортепьянной школы

Впервые: *ОЗ*, 1850, № 1, отд. II, с. 49—68. Это самая значительная музыковедческая статья Боткина (см. вступ. статью).

[1] Боткин имеет в виду жаркие схватки левогегельянцев с шеллингианцами в конце 1830-х — начале 1840-х гг.; см. статью «Германская литература», I.

[2] Боткин ошибается: противники были у Бетховена и раньше, да и вскоре после данного момента знаменитый музыковед А. Д. Улыбышев опубликует (на фр. яз.) книгу «Бетховен, его критики и его толкователи» (Лейпциг, 1856), где весьма негативно оценит новаторство Бетховена, рассматривая его творчество с позиции поклонника Моцарта.

[3] *Контрапункт* — наука о согласовании двух и более мелодий в гармоническом целом; Боткин имеет в виду догматические правила контрапункта, опирающиеся на композиции XVIII в.; Бетховен же постоянно нарушал их.

[4] Крылатая фраза принадлежит не Буало, а Вольтеру (предисловие к драме «Блудный сын», 1738).

[5] *Clavicembalo (ит.)* — клавесин.

[6] Гофман подобные суждения высказывал в «Серапионовых братьях» и в «Крейслериане».

[7] Намек на Фета: его поэма «Талисман» (1842), перепечатанная в сборнике стихотворений 1850 г., была критически оценена в журналах.

[8] *Триллер* — трель, быстрое чередование соседних звуков.

Н. П. Огарев

Впервые: *С*, 1850, № 2, отд. VI, с. 158—175, за подписью «В. Б.», в качестве второй статьи из цикла «Русские второстепенные поэты». Этот цикл был задуман Некрасовым как своеобразная реабилитация поэзии (во второй половине 40-х годов наблюдалось значительное преобладание прозаических жанров, особенно повести, над стихотворными, а с 1848 г. началось некоторое поэтическое возрождение), и сам Некрасов написал вступление к циклу, куда включен и его очерк о Ф. И. Тютчеве (*С*, 1850, № 1). Статья Боткина была второй, а в № 3 была опубликована статья П. Н. Кудрявцева о Фете.

Огарев сблизился с друзьями Белинского, очевидно, вскоре по переезде в Москву в сентябре 1839 г.; Белинский в письме к Боткину от

30 ноября 1839 г. передает Огареву поклон (XI, 422). В течение 40-х годов Огарев и Боткин, принадлежа к московскому кружку Герцена — Грановского, постоянно общаются и переписываются.

[1] Огарев печатался в *ОЗ* при Белинском, в 1840—1844 гг.

[2] В своей статье «Русские второстепенные поэты» Некрасов впервые опубликовал стихотворения Огарева «Fatum» и «Забыто».

[3] Очевидно, намек на стихотворение Лермонтова «Воздушный корабль» (1840), являющееся переложением баллады австрийского поэта-романтика Цедлица «Корабль призраков»; в XIX в. фамилия автора произносилась неверно: «Зейдлиц».

[4] Далее Боткиным приводятся стихотворения Огарева «Обыкновенная повесть», «В пирах безумно молодость проходит...», «Когда во тьме ночной, в мучительной тиши...», «Вечер», «На севере туманном и печальном...», «Еще любви безумно сердце просит...», «Чего хочу?.. чего? О! так желаний много...», «Когда встречаются со мной...», «Я помню робкое желанье...», «Бываю часто я смущен внутри души...».

[5] Впервые сборник стихотворений Огарева был издан в 1856 г.

Итальянская опера

Впервые: *С*, 1850, № 3, отд. VI, с. 100—108, без подписи.

Авторство Боткина доказано в статье: Бograд В. Э. Неизвестные тексты Некрасова, Боткина и других авторов в «Современнике» 1849 и 1850 гг.— В сб.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Л., 1969, с. 356.

Еще в феврале 1848 г. Боткин начал вести в «Современнике» музыкально-театральное обозрение (включенное в рубрику «Современные заметки»), а в первых трех номерах журнала за 1850 г. он помещает специальные статьи об итальянской опере в Петербурге (Боткин жил в столице с декабря 1849 по февраль 1850 г.). Публикуемая статья наиболее ценная из всех музыкально-театральных обозрений Боткина, так как содержит общие характеристики итальянской и немецкой музыки (и оперы в частности); ср. более ранние статьи Боткина, где освещается эта тема: «Итальянская и германская музыка» и «Германская литература».

Большая часть статьи посвящена творчеству Ж. Мейербера, опера которого «Роберт-Дьявол» (1831) особенно высоко оценивалась в кругу Белинского и Боткина. Выросший в Германии, Мейербер зрелые годы своей деятельности провел в Париже, поэтому Боткин рассматривает его и как немецкого и как французского композитора.

[1] Опера Мейербера «Гугеноты» (1836) шла в России — на текст Э. Скриба — под названием «Гвельфы и гиббелины».

[2] Боткин уже дважды переправлялся в Италию через Альпы: первый раз пешком через Симплонский перевал из Швейцарии в Милан

(1835), второй — из австрийского Тироля в Венецию (1846), так что он описывает здесь свои личные впечатления.

Заметки о журналах за июль месяц 1855 года

Впервые: *С*, 1855, № 8, отд. V, с. 265—270, как часть большого обзора под этим заглавием, написанного Некрасовым. Авторство Боткина и Некрасова не обозначено в журнале и определяется по сохранившимся рукописям, хранящимся в ЦГАЛИ.

Раздел Боткина написан, несомненно, под воздействием Некрасова, особенно выпад против «искусства для искусства». Одно из центральных мест в статье занимает весьма нелестный отзыв Боткина о «Дневнике чиновника» консервативного литератора С. П. Жихарева (в «Заметках» пока не было раскрыто имя автора — «Дневник» печатался анонимно). Отзыв подвергся цензурной правке, как видно из рукописи. Вместо начальных слов «В июльской книге... "Дневник чиновника"» в рукописи было: «Случалось ли вам, читатель, видеть ребенка, причесанного, приглаженного, который при малейшей вашей к нему ласке просит поцеловать вашу ручку, зовет вас дяденькой; он не бегает, не шумит, а сидит так чинно и смирнехонько в уголку комнаты, вынимает осторожно свои игрушки, сотрет с них пыль и опять уложит, он почтителен к старшим, раболепно услужлив; бережлив на все, никогда не изорвет ни своих панталончиков, ни курточки, не любит быть с своими сверстниками, а сидит все со взрослыми, слушает их разговоры и после повторяет их своей няне, перемешивая их нравоучительными мыслями, взятыми из своих прописей. Вот впечатление, какое произвел на нас «Дневник чиновника», напечатанный в июльской книге «От[ечественных] зап[исок]» (*ЦГАЛИ*, ф. 338, оп. I, № 38, л. 9)*.

По окончании большой цитаты из «Дневника» («На литературном вечере...») следовало «Достоинство анекдота автор «Дневника» еще более возвышает следующим глубокомысленным замечанием: «Образ мыслей молодого поэта, может быть, и слишком односторонен, однако ж в словах его есть много и правды» (там же, л. 9 об. — 10).

Но и в урезанном виде отзыв возмутил амбициозного Жихарева, который, раскрыв свое инкогнито, обратился с открытым «Письмом к редактору «Современника» (т. е. к И. И. Панаеву), опубликованным в «Санктпетербургских ведомостях» (№ 194 от 6 сентября 1855 г.), где сердито отказывается от сотрудничества в *С*. Некрасов предложил Боткину написать юмористический ответ вельможе; Боткин сообщил Некрасову 22 сентября 1855 г.: «Насчет ответа Жихареву — скажу тебе, что я вовсе не смыслю в полемике и тем более в насмешке. Но

* Частично этот текст опубликован: Егоров Б. Н. А. Некрасов и В. П. Боткин. (Новые материалы). — Вопросы литературы, 1964, № 9, с. 253.

на всякий случай посылаю тебе то, что я набросал. Состряпай из этого, что тебе вздумается; а не годится — брось. Нельзя ли воспользоваться тем, что тогда было выброшено цензорами. У тебя это вероятно осталось в корректуре» (Голос минувшего, 1916, № 10, с. 97).

К письму Боткин приложил проект ответа, нигде еще не публиковавшийся: «Довольно забавным явлением в журнальной сфере прошлого месяца было письмо в «С. Петербургских ведомостях» автора «Дневника чиновника» г-на Жихарева к редактору «Современника». Г. Жихарев очень рассердился за отзыв «Современника» об «Дневнике» его, помещенном в «Отеч. записках» за июль м-ц. Какой поток негодования извергает он на редактора «Современника»! Он упрекает его в том, что он некогда в глаза хвалил ему его «Дневник» (за такую вежливость следовало бы скорее поблагодарить); в том, что он изъявил ему желание напечатать в своем журнале отрывок из «Дневника» (и это, кажется, скорее заслуживало бы благодарность), наконец, в том, что редактор «Современника» напечатал имя г. Жихарева в программе своего журнала за прошлый год. В заключение раздраженный сочинитель непременно требует, чтобы редактор «Современника» объявил, что статья г. Жихаева «Бал и домашний спектакль у Г. Р. Державина» по требованию г. Жихарева напечатана не будет.

Жестокая участь постигает «Современник»: г. Жихарев не хочет печатать в нем своих сочинений!

Мы нисколько не отрицаем у г. Жихарева права сердиться сколько ему угодно за наш отзыв о его «Дневнике», — точно так же, как и мы считали себя вправе, находя этот «Дневник» по крайней мере наполовину скучным, высказать, наконец, о нем откровенно наше мнение. Но по долгу беспристрастия мы должны заметить еще, что письмо г. Жихарева, исполненное такой забавной раздражительности, гораздо более знакомит читателя с автором «Дневника», нежели самый «Дневник» его — и вообще составляет не лишний к нему комментарий. Живость, которую обнаружил в этом письме почтенный сочинитель, представляет утешительную противоположность с скучным изложением «Дневника» его, и мы искренно желаем, чтобы он этим качеством снабдил свое, как кажется, весьма пространное творение» *(ИРЛИ,* 21125. CXLV б. 15).

Некрасов существенно переработал текст Боткина и включил ответ Жихареву в свои «Заметки о журналах за сентябрь 1855 года» *(С,* 1855, № 10). Следует учесть, что Некрасов исправлял и боткинский текст в основной части статьи; в абзаце о Нарской вместо «одна газета, обыкновенно бранящая сплошь все, печатаемое...» *(ЦГАЛИ,* л. 10 об.). Некрасов написал: «одна газета, обыкновенно не одобряющая ничего печатаемого...».

[1] Статья П. Н. Кудрявцева «Дант, его век и жизнь» печаталась

в названных номерах *ОЗ* (1855, № 5, 7) и — окончание — в № 3 за 1856 г.

[2] *Гвельфы* — политическая партия в Италии XII—XIII вв., отстаивавшая интересы демократических слоев; *гиббелины* — партия дворянско-феодальных слоев общества.

[3] Из стихотворения Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

[4] Речь идет о Российской академии, консервативном литературном обществе, президентом которого был А. С. Шишков.

[5] *Пословица* — так называлось непритязательное произведение, сочиненное на тему какой-либо пословицы или поговорки, вынесенной в заглавие.

[6] 74-летний Гете влюбился в 17-летнюю девушку Ульрику фон Левецов и предложил ей свою руку; брак не состоялся.

[7] В обзоре «Русская журналистика» (автор — В. Р. Зотов) в «Санктпетербургских ведомостях» (1855, № 145, 5 июля, с. 735) весьма отрицательно оценена повесть Е. Нарской (псевдоним кн. Н. П. Шаликовой) «Первое знакомство с светом». Газета выпускалась А. А. Краевским, издателем *ОЗ*, соперничающих с *С*.

В кругу *С* доброжелательно отнеслись к творчеству Е. Нарской. Именно о повести «Первое знакомство с светом» писал Тургенев Боткину 9 июля 1855 г.: «Прочел я в 6-м № Современника повесть Нарской — и очень остался доволен. Первый женский, свежий голос в нашей литературе» (*Боткин и Тургенев*, с. 57).

Выставка в Императорской академии художеств. Октябрь 1855 года

Впервые *С*, 1855, № 11, отд. II, с. 73—82.

[1] Из стихотворения Фета «Утром курится поляна...» (1842).

[2] Из стихотворения Фета «Скучно мне вечно болтать о том, что высоко, прекрасно...» (1842).

[О Т. Карлейле]

Впервые опубликовано: *С*, 1856, № 2, отд. V, с. 205—210, без указания автора; этот текст включен Некрасовым в обзор «Заметки о журналах. Декабрь 1855 и январь 1856 года» в качестве своеобразного идеологического комментария к серии переводов Боткина из книги Карлейля «О героях, культе героев и героическом в истории» (1841): «Язычество. Скандинавская мифология. Одни», «Героическое значение поэта. Дант», «Героическое значение поэта. Шекспир» (*С*, 1855, № 10; 1856, № 1, 2).

[1] Боткин неточен: варварской и хаотичной назвал «Божественную комедию» итальянский иезуит С. Бетинелли в «Вергилиевых письмах»

(1757); Вольтер горячо поддержал его в статье «Данте» (1765) и в 12-м из «Китайских писем» (1776).

[2] Имеется в виду суждение Лагарпа в «Лицее», курсе лекций по истории всемирной литературы (1799), об «уродливых сочинениях» Данте; был русский перевод: Лагарп. Ликей, или Круг словесности. Спб., 1810, ч. 1, с. VII.

[3] Перевод отрывка из 6-й главы («Беседы») указанной книги Карлейля «Герой как вождь. Кромвель. Наполеон».

Стихотворения А. А. Фета...

Впервые напечатано: *С*, 1857, № 1, отд. III, с. 1—42.

Боткин заинтересовался поэзией Фета еще при его дебюте (см. письмо Боткина к Белинскому от 27 марта 1842 г.). Фет был тогда студентом; в мемуарной книге «Ранние годы моей жизни» (М., 1893) он писал: «Однажды Ратынский (сокурсник. — *Б. Е.*), пришедши к нам, заявил, что критик «Отечественных записок» Васил[ий] Петров[ич] Боткин желает со мной познакомиться, и просил его, Ратынского, привести меня [...]. У Боткина я познакомился с Александром Ивановичем Герценом» (с. 205). В 1857 г. Фет женился на сестре Боткина Марии Петровне.

Статья была задумана Боткиным, очевидно, весной 1856 г., во время совместного проживания на даче в подмосковном Кунцеве с А. В. Дружининым. В письме к Боткину от 26 мая Тургенев спрашивал: «А что твоя статья о Фете?» (*Боткин и Тургенев*, с. 84). А в письме к Дружинину от 26 июля 1856 г. Боткин сообщал: «За статью о Фете почти не принимался. Хочется по этому поводу вывести значение искусства и поэзии, но чувствую, что беспрестанно путаюсь в этих глубинах, — а немецкие определения до сих пор очень мало уяснили дело для русской публики, отвлеченные же определения похожи на громкие, но пустые слова» (*Письма к Дружинину*, с. 49).

С середины ноября 1856 г. Боткин поселился в Петербурге и, «понукаемый» Панаевым (Некрасов был за границей), завершил в конце года статью. 3 января 1857 г. Боткин дал в письме к Тургеневу автохарактеристику своего труда (см. вступ. статью).

Отзывы знакомых писателей о статье были весьма положительны. Тургенев: «Благодарю за присылку статьи о Фете; основная мысль весьма верна и дельна, и щедрой рукой рассыпаны тонкие и умные замечанья» (*Боткин и Тургенев*, с. 115; письмо от 17 февраля /1 марта 1857 г.). Л. Толстой писал Боткину 20 января 1857 г.: «Вашу статью я прочел здесь. Ежели вы не приметесь серьезно за критику, то вы не любите литературы. Есть тут некоторые господа читатели, которые говорили мне, что это не критика, а теория поэзии, в которой им говорят в первый раз то, что они давно чувствовали, не умея выразить.

Действительно, это поэтический катехизис поэзии, и вам в этом смысле сказать еще очень много. И именно вам» (Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М., 1949, т. 60, с. 153).

Примечания к данной статье в большей части заимствованы из книги «Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века» (М., 1982), где публикуется статья Боткина с примечаниями В. К. Кантора и А. Л. Осповата.

[1] О «практическом веке» писали тогда почти все публицисты и критики, но одни (Белинский) в самой «прозаичности» усматривали поэзию, другие (деятели «искусства для искусства», Тургенев, Ап. Григорьев), каждый по-своему, отмечали отличие поэзии от практики жизни.

[2] Эта идея развита Г. Гервинусом в его книге «История национальной художественной литературы немцев» (1835—1842).

[3] Гервинус активно участвовал в политической жизни Германии, принадлежа к либерально-буржуазной оппозиции консервативным монархическим режимам; Боткин, очевидно, причисляет его к радикальным деятелям типа Бёрне, прямолинейно требовавшим от поэтов политических деклараций и деяний. На самом деле Гервинус был более умеренным мыслителем.

[4] Подобная статья не обнаружена в официальной парижской газете «Le Moniteur universel» («Наставник для всех»). Боткин намекает на то, что противник режима Наполеона III В. Гюго, изгнанный из Франции и печатавшийся за рубежом, подлежал предвзято негативной оценке сенатором Мериме.

[5] Единственное упоминание о христианах в Риме содержится в «Анналах» Тацита в связи с рассказом о пожаре Рима в 64 г.

[6] Ср. в письме Боткина к Дружинину от 4 сентября 1855 г.: «У Гете житейская мудрость очень часто гораздо сильнее его поэтического таланта. Только великий, всеобъемлющий ум его спасает его произведения от совершенно дидактического впечатления» (*Письма к Дружинину*, с. 39).

[7] Имеются в виду греки и иудеи.

[8] «Гуляка праздный» — характеристика Моцарта устами Сальери в пушкинской драме (1830).

[9] Цитата из речи Шеллинга «Об отношении изобразительных искусств к природе» (1807). Ср.: Шеллинг Ф. В. Философия искусства, с. 84.

[10] Из стих. Пушкина «Поэт» (1827).

[11] Намек на стих. Некрасова «Поэт и Гражданин» (1856).

[12] См., например, рец. Дружинина (*Бдч*, 1856, № 5) и М. Н. Лонгинова (*С*, 1856, № 7).

[13] Намек на известную строку из баллады Гете «Певец» (1783): «Я пою, как птица поет».

[14] Таким нападкам Гете подвергался неоднократно со стороны либеральных и радикальных публицистов; см., например, «Письма из Парижа» (1832—1834) Л. Бёрне.

[15] Из разговора Гете с Г. Люденом 19 августа 1806 г.

[16] Здесь Боткин опирается на идеи статьи А. А. Григорьева «О правде и искренности в искусстве» (1856).

[17] Пересказ суждения Гоголя из письма к П. А. Плетневу от 6 октября 1847 г.; см.: Кулиш П. А. Опыт биографии Н. В. Гоголя... Спб., 1854, с. 147—149.

[18] Из работы Гете и Шиллера (совместно) «О дилетантизме» (1799).

[19] Изложение эпизода из «Путешествия в Италию» Гете (1817).

[20] «Гамлет», действие 3, сцена 4.

[21] Из стих. Фета «На Днепре в половодье» (1853).

[22] Из стих. Гете «К месяцу» (1776):

Все, о чем мы в вихре дум
И не вспомним днем,
Наполняет праздный ум
В сумраке ночном.

(Перевод В. Левика)

[23] Из стих. Фета «Как мошки зарею...» (1844).

[24] Из стих. Фета «Ответ Тургеневу», опубликованного уже после выхода в свет рецензируемого сборника (*С*, 1856, № 11).

[25] Из эпиграфа к стих. циклу Гете «Искусство» (1815).

[26] Эол в греч. мифологии — повелитель ветров. *Эолова арфа* — струнный музыкальный инструмент, звучащий под воздействием ветра.

[27] Боткин один из первых поставил Тютчева в один ряд с великими русскими поэтами.

[28] Из стих. Фета «Горное ущелье», опубликованного одновременно со статьей Боткина (*С*, 1857, № 1).

[29] Из книги Гете «Винкельман и его столетие» (1805). Эту же цитату в подлиннике Боткин приводит в письме к Тургеневу от 29 сентября 1856 г. (*Боткин и Тургенев*, с. 94—95).

[Об А. А. Иванове]

Впервые: *С*, 1858, № 3, отд. II, с. 84—85, в тексте очерка И. И. Панаева «Петербургская жизнь. Заметки Нового поэта» со следующим предварением: «Я очень рад, что кстати могу привести теперь отрывок из письма, полученного мною из Рима от одного из моих приятелей, тонкого ценителя искусств; в этом отрывке говорится о знаменитой картине, о которой до сих пор было столько противоречивых слухов» (имя Боткина не было названо).

Зиму 1857—1858 гг. Боткин вместе с И. С. Тургеневым провел в Риме. Еще в сентябре 1857 г. он познакомился в Париже с А. А. Ивановым (см. его письмо к Фету от 21 сентября: Фет А. А. Мои воспоминания. I. М., 1890, с. 211) и в Риме постоянно виделся с ним; Иванов показал Боткину и Тургеневу свою знаменитую картину, уже близкую к завершению. О встречах с художником Тургенев оставил ценные воспоминания «Поездка в Альбано и Фраскати» (1861).

Редакция *С* была заинтересована в публикации материалов о картине; И. И. Панаев писал Тургеневу 10/23 января 1858 г.: «Что Вас[илий] Петр[ович]? [...] Бога ради попроси его написать для Совр. о картине Иванова. Я читал его письмо об этой картине к Д[митрию] П[етровичу], но ничего не решился взять оттуда» (*Тургенев и круг С*, с. 100). Брат Дмитрий тоже написал Василию Петровичу о желании Панаева, на что Боткин ответил согласием в письме от 24 января 1858 г.: «Если Панаеву хочется напечатать то, что я писал тебе о картине Иванова — то дай ему». Таким образом, в *С* опубликована часть письма Боткина (с небольшими исправлениями) к брату Дмитрию от ноября — декабря 1857 г. Отрывок из этого письма сохранился в фонде В. П. Боткина в Гос. музее Л. Н. Толстого в Москве.

В анализе картины Иванова прослеживается влияние кумиров молодости Боткина Д. Штрауса и Л. Фейербаха: евангельский сюжет трактуется не в религиозной, а в «исторической, человеческой сущности».

Публичные чтения Диккенса в Париже

Впервые: Московские ведомости, 1863, № 25 (31 янв.). Это последняя статья, напечатанная при жизни Боткина. Весь сезон, с октября 1862 г. по апрель 1863 г., Боткин прожил в Париже. Тургенев в письме из Парижа к П. В. Анненкову от 31 января 1863 г. писал: «...я присутствовал на трех чтениях Диккенса и пришел в совершенно телячий восторг. Перед этой гениальностью все наши чтецы: Писемский, Островский — превращаются в нечто менее мухи. Какая веселость, сила, грация и глубина! Этого передать невозможно. Даже Боткин расколыхался и готовит в наш журнал статью» (Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем. Письма, т. 5. М. — Л., 1963, с. 88).

К творчеству Диккенса в литературных кругах, к которым был близок Боткин, создалось весьма сочувственное отношение еще на заре его деятельности как писателя: в редакции *ОЗ* во главе с Белинским, в *С;* ср. отзывы Боткина о Диккенсе в 1-й статье из цикла «Германская литература».

[1] *Антик* — старинный, чудаковатый.

ПИСЬМА

Боткин переписывался с очень большим кругом адресатов: родственники, писатели, журналисты, художники, музыканты; к счастью, значительная часть его эпистолярного наследия сохранилась. Письма его к видным писателям и журналистам, как правило, опубликованы (сведения об опубликованных письмах см.: История русской литературы XIX века. Библиографический указатель. Под ред. К. Д. Муратовой. М. — Л., 1962, с. 176—177; Егоров, с. 79—80). В последние годы напечатаны еще письма Боткина к Бакунину (Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1973 год. Л., 1976; [То же] на 1978 год. Л., 1980) и переизданы письма к Толстому (Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями. М., 1978, т. I).

Однако в архивах Москвы и Ленинграда хранится несколько сот неопубликованных писем Боткина, главным образом — к братьям. В настоящем издании письма подготовлены по печатным изданиям, с исправлениями по подлинникам; почти все они публикуются с небольшими сокращениями.

В. Г. Белинскому 22—23 марта 1842 г.

Впервые: Белинский. Письма. Спб., 1914, с. 416—422. Исправлено по подлиннику (Отдел рукописей Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина, М. 10779.3, л. 14—17 об.).

Всего известно 67 писем Белинского к Боткину 1838—1847 гг. и 30 писем обратных за тот же период. Далеко не все письма из этой обширной переписки сохранились (например, пропало не менее 12 писем Белинского).

Публикуемый текст — одно из самых ценных писем Боткина, характеризующих его мировоззрение того периода, когда круг друзей Белинского переходил к революционному демократизму. Письмо проникнуто пафосом отрицания «средних веков», т. е. феодально-самодержавной идеологии, и утверждения прав человеческой личности; Боткин, как и Белинский той поры, впадал при этом в крайности, трактуя, например, объективность Пушкина и его тягу к «действительности» как связь с «преданием» — то есть как защиту традиционных форм жизни — и как чуть ли не равнодушие к общественной борьбе. Очень интересны суждения о религии, о ее враждебности миру «действительности»; в фейербахианском духе Боткин подчеркивает «божественную» природу земного человека, самостоятельность его духовной жизни вне мистики, вне сверхъестественных сил. Оценки Пушкина и романа «Евгений Онегин», высказанные в данном письме, будут использованы Белинским в его цикле статей «Сочинения А. Пушкина».

[1] Письма Белинского от 14 и 17 марта 1842 г.

[2] Из басни И. А. Крылова «Музыканты» (1808).

[3] Белинский в письме от 17 марта просил повидаться с А. Д. Галаховым, сотрудником *ОЗ* и преподавателем Александровского института в Москве (женское учебное заведение), и расспросить его о М. В. Орловой, классной даме института, увлекавшейся статьями Белинского; в 1843 г. Мария Васильевна станет женой Белинского.

[4] Белинский по желанию М. В. Орловой переписал для нее текст лермонтовской поэмы «Демон», тогда запрещенной цензурой, и просил Боткина самого или через А. Д. Галахова передать подарок.

[5] Белинский говорил в письме от 17 марта о глубине и мятежности содержания стих. «Договор» и вообще лермонтовской поэзии.

[6] Неточная цитата из «Евгения Онегина» Пушкина, гл. 7, строфа 22.

[7] Шевырев писал о «гниении» Европы в статьях «Москвитянина» — журнала, издававшегося с 1841 г. М. П. Погодиным, а еще больше на эту тему писали С. А. Бурачек и П. А. Корсаков, издатели крайне реакционного журнала «Маяк современного просвещения и образованности» (Петербург, 1840—1845).

[8] Точнее сказать, не «в сфере религии», а «в сфере философии и теологии», так как в трудах левых гегельянцев религиозные темы истолковывались в свете радикальных философских взглядов, вплоть до материалистических концепций Фейербаха.

[9] Неточная цитата из драмы Шиллера «Вильгельм Телль» (1804), действие 4, сцена 2.

[10] Резко отрицательное отношение к замужеству Татьяны Лариной было типично для круга Белинского: Белинский будет излагать подобные взгляды в своем цикле «Сочинения А. Пушкина»; следует при этом учесть, что с тех времен и вплоть до оперного либретто «Евгения Онегина» бытовало представление о муже Татьяны как о «старом генерале»; между тем в пушкинском романе он определен как друг детских лет Онегина, поэтому не может быть намного старше Евгения.

[11] Из поэмы Лермонтова «Демон» (1838). Следует учесть, что в отличие от Боткина Белинский подчеркивал прежде всего не байронизм Лермонтова, а его самобытность.

[12] Из поэмы Лермонтова «Сказка для детей» (1840).

[13] Речь идет о стихотворении Пушкина «Демон» (1823). На самом деле отношение Пушкина к демонизму было значительно сложнее.

[14] В 8-й строфе стих. Байрона «Сон» (1816) говорится о демоническом образе странника, окруженного ненавистью; Байрон сравнивает его с легендарным царем, питавшимся ядами (речь идет о понтийском царе I в. до н. э. Митридате, боявшемся отравы, поэтому приучавшем себя к ядам).

[15] См. главу «Религия красоты» из «Лекций по философии религии» (1832) Гегеля.

[16] Речь идет о книге Л. Фейербаха «Сущность христианства» (1841), первая часть которой называется «Истинная, то есть антропологическая сущность религии»; Фейербах подчеркивает «человеческую» сущность Христа и христианства в противовес теологической, богословской трактовке. *Пунктум* — точка (лат. punctum).

[17] Речь идет о романтической любви Боткина к А. А. Бакуниной (см. вступ. статью).

[18] Боткин противопоставляет мистицизм как систему философских воззрений мистике как свойству характера (романтическая религиозная экзальтация).

[19] В письме к Боткину от 17 марта 1842 г. Белинский просит поблагодарить книгопродавца И. Г. Кольчугина за книгу и тут же спрашивает, подарена ли она ему. (*Белинский,* XII, 87); возможно, речь идет о какой-либо запрещенной книге.

[20] В письме от 14 марта Белинский сетовал, что Боткин не прислал ему материалов о Лоренце; критик заканчивал известную статью — рец. «Руководство к всеобщей истории. Соч. Фридриха Лоренца. Ч. I. Спб., 1841» (*ОЗ,* 1842, № 4).

[21] Белинский опубликовал памфлет на С. П. Шевырева «Педант. Литературный тип» (*ОЗ,* 1842, № 3); некоторые московские знакомые Шевырева, в частности Н. Ф. Павлов, были возмущены памфлетом и предлагали жаловаться в Петербург; Н. Ф. Павлов служил чиновником особых поручений при московском генерал-губернаторе князе Д. В. Голицыне и несомненно настраивал князя против *ОЗ* и Белинского.

[22] В памфлете «Педант...» Белинский обещал обнародовать еще один сатирический очерк — «Литературный циник», прозрачно намекая на М. П. Погодина.

[23] См. примеч. 21. Либеральный литератор Н. Ф. Павлов, неприязненно относившийся к Белинскому, в те годы соответственно вызывал негативные чувства у друзей великого критика.

В. Г. Белинскому, 27 марта 1842 г.

Впервые: Литературная мысль. Альманах. II. Пг., 1923, с. 180—181, с незначительными ошибками. Исправлено по подлиннику (*ИРЛИ,* ф. 250, оп. 1, № 250, л. 12).

[1] Фет издал свой первый сборник «Лирический Пантеон» (М., 1840) под инициалами А. Ф.

[2] П. Н. Кудрявцев опубликовал рец. на сборник Фета: *ОЗ,* 1840, № 12. В письме к Боткину от 26 декабря 1840 г. Белинский писал о рец. Кудрявцева: «Как хороша его рецензия [...], только он уж че-

ресчур скуп на похвалы — о, строгий критик! А г. Ф. много обещает» (XI, 584).

[3] В самом деле, цикл Фета «Вечера и ночи» (11 стихотворений) был напечатан: *ОЗ*, 1842, № 5.

[4] Стих. Фета «Посейдон» — *ОЗ*, 1842, № 12, впервые с указанием полной фамилии автора.

[5] В самом деле, в «Москвитянине», особенно в 1842 г., появилось очень много стих. Фета.

Н. П. Огареву, 17 февраля 1845 г.

Впервые: Русская мысль, 1891, № 8, с. 2—4, с большим цензурным изъятием (пропущенный текст опубликован: Литературное наследство, т. 62. М., 1955, с. 786—787).

Известны 4 письма Боткина к Огареву 1843—1845 гг. (три остальных: Русская мысль, 1890, № 3, с. 3—4; Звенья, 1936, т. 6) и 5 писем Огарева 1842—1843 гг., коллективно обращенных к московским друзьям (Герцен, Грановский, Боткин, Кетчер): Русская мысль, 1889, № 11, с. 9—16; № 12, с. 1—21.

Публикуемое письмо — самое радикальное из всех известных писем Боткина; длительное пребывание в Париже, знакомство с демократическими и революционными кругами повлияли на содержание и истолкование обсуждаемых проблем.

[1] «Норма» (1835) и «Сомнамбула» (1831) — оперы Беллини.

[2] Возможно, намек на оперу Мейербера «Пророк» (1849).

[3] Речь идет о балладе Гете «Бог и баядера» (1797).

[4] Боткин очень вольно излагает монолог Гамлета из одноименной трагедии Шекспира (действие 2, сцена 2); ни в подлиннике, ни в русском переводе Н. А. Полевого (М., 1837) нет фразы о смерти.

[5] Ж. Мишле с 1838 г. занимал кафедру истории и морали в парижском Коллеж де Франс; в начале 1840-х гг. особым успехом пользовались его лекции, направленные против главных представителей католической реакции — иезуитов; в 1843 г. Мишле совместно с Кине издал памфлет «Об иезуитах», составленный из лекций.

[6] Речь идет о книге Мишле «О священнике, женщине и семье» (1845), также направленной против католической реакции.

[7] Выражение пошло от названия комедии Мольера «Мещанин во дворянстве» (1670); Боткин так называет здесь представителей господствующих классов.

[8] «Вечный Жид» (1845) — роман Э. Сю.

[9] Речь идет о книге Л. Фейербаха «Сущность христианства» (1841).

[10] Имеется в виду брошюра Э. Литтре «Анализ сущности позитивной философии», Париж, 1845.

П. В. Анненкову, 20—26 ноября 1846 г.

Впервые: *Анненков*, с. 519—528, с ошибками. Исправлено по подлиннику (*ИРЛИ*, 5711. XXIX б. 72, л. 4—7 об.). П. В. Анненков, виднейший критик и очеркист из лагеря *ОЗ* и *С*, приятель В. Г. Белинского, сопровождавший его в заграничных поездках 1847 г., естественно, был хорошо знаком с В. П. Боткиным. Но особенно их сблизило совместное путешествие по Германии, Австрии, Италии летом 1846 г.; с этого времени переписка их стала относительно постоянной. Известны 32 письма Боткина к Анненкову 1846—1868 гг. и одно письмо Анненкова к Боткину от 31 декабря 1867 г. (Ф. М. Достоевский и И. С. Тургенев. Переписка. 1928, с. 176—177). Кроме того, по публикуемым письмам видно, что очерковый цикл Анненкова «Парижские письма», печатавшийся в *С* 1847—1848 гг., представляет собой комплект реальных писем к Боткину (9). В фонде Боткина в Гос. музее Л. Н. Толстого (Москва) хранятся не публиковавшиеся еще три письма Анненкова к Боткину 1856—1859 гг.

В «Санктпетербургских ведомостях» от 13 октября 1869 г. Анненков поместил некролог «В. П. Боткин», раскрыв значение покойного (периода его дружбы с Белинским) и приведя ряд ценных биографических сведений о нем.

Настоящее письмо важно характеристикой общественных и литературных взглядов круга Белинского периода организации журнала «Современник», который начал выходить с января 1847 г., однако Боткин довольно смутно представляет облик будущего журнала, если говорит о его ориентации на «избранную публику» (правда, эта фраза стоит в контексте противопоставления нового органа коммерческим *ОЗ* и *Бдч*, постоянно заботившимся о привлечении массового читателя).

Письмо написано Боткиным приблизительно через месяц по его приезде в Петербург после трехлетнего путешествия по Европе.

[1] Имеется в виду 9-я статья из цикла «Сочинения А. Пушкина» (1845).

[2] Здесь содержится зародыш будущих горячих споров о роли буржуазии в России и Западной Европе, которые возникнут в 1847 г. в Париже между Белинским, Боткиным, Бакуниным, Герценом, Анненковым. Боткин будет защищать с либеральных позиций расширение прав промышленников и купцов и пропагандировать обуржуазивание дворянства, исходя из необходимости развития России по буржуазному пути; одновременно Боткин ратовал за просвещение купеческого сословия.

[3] Белинский весной 1846 г. порвал с А. А. Краевским, эксплуатировавшим своего знаменитого сотрудника, и покинул *ОЗ*; друзья обе-

щали ему поддержку в издании альманаха *«Левиафан»*, но в связи с покупкой Н. А. Некрасовым и И. И. Панаевым журнала «Современник» и приглашением Белинского к сотрудничеству он отдал все свои материалы в новый журнал. Левиафан — мифическое морское чудовище.

[4] Брат П. В. Анненкова.

[5] Речь идет о казанском помещике Г. М. Толстом, знакомом Панаева, оказавшем «Современнику» большую материальную помощь.

[6] 7 ноября 1846 г. Николай I согласился на снятие полицейского надзора с Герцена; это давало возможность ходатайствовать о получении заграничного паспорта.

[7] Белинский в 1846 г., уйдя из *ОЗ*, переживал серьезные материальные затруднения; его непрактичность часто приводила к семейным раздорам.

[8] Летом 1846 г. М. С. Щепкин, отправлявшийся в многомесячную гастрольную поездку по югу России, пригласил Белинского поехать с собой; поездка с непрерывной переменой городов лишь ухудшила здоровье критика.

[9] В 1846 г. в Петербурге и Москве вступило в действие новое уложение об общественном управлении; избиралась от сословий Общая дума под председательством городского головы; имущественный ценз для кандидата на пост городского головы был очень высок — не менее 15 тысяч рублей.

[10] См. примеч. 2.

[11] Близкие к кругу Белинского чиновники Министерства уделов Н. Н. Тютчев и М. А. Языков организовали в Петербурге «Контору агентства и комиссионерства» (1846—1851) для выписки товаров в провинцию, для выписки и приема на комиссию книг, газет, журналов и т. п.

[12] Слухи о журнале славянофилов оказались несостоятельными, им разрешено было издавать лишь «Московский сборник».

[13] Парижский банкир Мей посадил известного эмигранта Н. И. Сазонова в долговую тюрьму Клиши; Сазонов не оставлял барских привычек и в эмигрантские годы, жил не по средствам; заключенного освободили приехавшие из России сестры; Герцен с юмором рассказал о парижской жизни своего товарища студенческих лет в очерке «Н. И. Сазонов» (1863), приложенном к 5-й части «Былого и дум».

[14] Речь идет о нашумевшей книге Прудона «Система экономических противоречий, или Философия нищеты» (1846); об этой книге между Анненковым и К. Марксом велась интересная переписка; в начале 1847 г. К. Маркс будет писать свой ответ Прудону, книгу «Нищета философии».

[15] Боткин как бы предвидит создание в будущем научной теории политической экономии.

[16] Анненков в 1-м из цикла «Парижские письма», помеченном

8 ноября 1846 г., подчеркивает в итальянском искусстве индивидуальность художника, писавшего на религиозные темы, а в византийском — безличное начало, объективированную условность; в отличие от Боткина, Анненков очень высоко оценивал византийское искусство (см.: *Анненков,* с. 250—252).

[17] *Ступидитет* — тупость, глупость (*фр., нем.* Stupidität).

[18] *Мюнхенская школа* — см. примеч. 1 к статье «Выставка... академии художеств в 1842 году».

[19] Речь идет о не очень типичной для будущего историка А. Н. Попова статье «О современном направлении искусств пластических» (Московский литературный и ученый сборник. М., 1846).

[20] Боткин вспоминает о своих переводах и пересказах трудов Рётшера, но их отнюдь не множество: «Четыре новые драмы, приписываемые Шекспиру» (*ОЗ,* 1840, № 11) и раздел о Рётшере во 2-й статье «Германская литература».

[21] Боткин ошибается: именно в 1846 г. происходил окончательный переход Белинского к «простому и дельному взгляду», сопровождаемый отказом от романтических и утопических иллюзий.

[22] Речь идет о Вал. Майкове, младшем брате поэта.

[23] В указанном письме Анненков описывает громадный успех в Париже мещанской драмы Ф. Сулье «Хуторок дроков» (*Анненков,* с. 254—255).

[24] «Эрнани» (1844) — опера Верди, поставленная итальянской труппой в Петербурге.

[25] *Виченца* — итальянский город близ Венеции, где Боткин с Анненковым были в августе 1846 г.

П. В. Анненкову, 28 февраля 1847 г.

Впервые опубликовано: *Анненков,* с. 528—532.

[1] Очевидно, первое письмо — 3-е из цикла «Парижские письма», а второе — личное, не дошедшее до нас.

[2] Действительно, Белинский собирался поехать лечиться на германский курорт Зальцбрунн в Силезии; Анненков изъявил желание сопровождать его за границей, что с благодарностью принял Белинский, выехавший из Петербурга 5 мая 1847 г.

[3] О какой книге говорится — непонятно: Огарева — Мария Львовна, жена Николая Платоновича, проживавшая тогда за границей; Боткин, видимо, встречался там с нею или переписывался.

[4] «Выбранные места из переписки с друзьями» (1846).

[5] Похвальный отзыв Булгарина о книге Гоголя — Северная пчела, 1847, № 8 (11 января).

[6] Гоголь прожил в Неаполе с ноября 1846 по май 1847 г.

[7] Если Боткин под «правыми» славянофилами подразумевает По-

година и Шевырева, то он ошибается: оба они отрицательно отнеслись к книге Гоголя, особенно Погодин, оскорбившийся выпадом Гоголя против него. Из литераторов, близких к славянофилам, лишь М. Н. Загоскин был в восторге от «Выбранных мест...».

[8] Слухи, излагаемые Боткиным, не подтвердились, хотя Погодин, в самом деле, в 1845 г. передавал «Москвитянин» в руки славянофилов, в начале 1847 г. намеревался передать А. Е. Студитскому. В результате «Москвитянин» остался у Погодина, но первые полгода в 1847 г. журнал вообще не выходил, а в июне Погодин объявил о выпуске 4 (вместо 12) книжек в год.

[9] Археографическая комиссия, созданная в 1834 г. при Министерстве народного просвещения, выпускала много исторических и юридических документов, относящихся к Древней Руси, издавала летописи и т. д.

[10] Речь идет о статье К. Д. Кавелина «Взгляд на юридический быт древней России» (*С*, 1847, № 1).

[11] Во 2-м из цикла «Парижские письма» Анненков так отозвался о новом произведении: «...заключу письмо мое указанием на «Лукрецию Флориани», этот перл романов Жорж Санда, в котором не знаю, чему более удивляться — широте ли кисти, глубине ли характеров, мастерству ли рассказа, и который многие приняли за снятие всякого запрещения, между тем как он есть напротив самое строгое наложение правил на праздношатание страстей, по моему мнению, разумеется, и моральный вопрос разрешается превосходно...» (*Анненков*, с. 265; *Белинский*, XII, 550). Белинскому не понравились формулировки Анненкова, которые могли быть истолкованы как пропагандирующие консервативную моральную узду на человеке, и он взял на себя смелость изъять в *С* всю вторую часть фразы, начиная со слов «...и который многие...». Боткин, видимо, «нападал» на Анненкова (в не дошедшем до нас письме) в духе Белинского.

[12] Боткин ошибся: Некрасов оказался великолепным журналистом, сразу же, на первом году издания, поставившим *С* в ряд с самыми лучшими и популярными журналами, идеологически же *С* стал по радикальности и демократизму самым передовым журналом.

П. В. Анненкову, 20—29 марта 1847 г.

Впервые: *Анненков*, с. 532—537. В характеристике славянофилов и их отношения к книге Гоголя «Выбранные места из переписки с друзьями» Боткин использует суждения Белинского, высказанные в письме к Боткину от 6 февраля 1847 г. (*Белинский*, XII, 323—324).

[1] Имеется в виду 4-е из цикла «Парижские письма», датированное 16 марта 1847 г.

[2] Славянофильский «Московский литературный и ученый сборник

на 1847 год», разрешенный цензором 21 февраля, вышел в третьей декаде марта — ниже Боткин описывает его как только что появившийся в продаже.

[3] Имеется в виду книга Ж. Мишле «История французской революции», т. I (Париж, 1847), где утверждается роль народа в истории.

[4] Критический цикл Н. Ф. Павлова «Письма Н. В. Гоголю по поводу его книги «Выбранные места из переписки с друзьями» печатался в «Московских ведомостях» (1847, № 28, 38, 46).

[5] Николай Петрович Боткин.

[6] Герцен в эти дни был уже в Париже (приехал туда 25/13 марта).

[7] Непонятно, о чем идет речь. П. Н. Кудрявцев выехал из Парижа в Италию 15 марта 1847 г.

[8] Очерк Герцена «Станция Едрово» (Московский городской листок, 1847, № 57, 58; 11, 12 марта) содержал выпады против славянофилов, в частности против К. Аксакова.

[9] В указанном славянофильском сборнике опубликована статья А. С. Хомякова «О возможности русской художественной школы».

[10] Стих. И. С. Аксакова — без заглавия (приводим первую строку); в черновом варианте стих. называлось «К портрету».

[11] В. Ф. Одоевский опубликовал в «Санктпетербургских ведомостях» 1847 г. две статьи о Берлиозе; наиболее ценная — «Концерт Берлиоза в Петербурге (Письмо к М. И. Глинке)» № 51, 5 марта.

[12] Речь идет о книге Ламартина «История жирондистов», либеральной апологии средней линии между консерваторами и радикалами.

[13] Наверное, Боткин имеет в виду начавший выходить в 1845 г. многотомный труд Тьера о Наполеоне «История консулата и империи» (всего 21 том).

[14] Под влиянием критики Маркса по адресу утопической книги Прудона (в большом письме Маркса к Анненкову от 28 декабря 1846 г., содержащем фактически конспект будущей книги «Нищета философии») Анненков сменил прежние обильные похвалы книге Прудона «Система экономических противоречий, или Философия нищеты» на резкие отзывы о ней. Боткин поддержал критику Прудона.

В. Г. Белинскому, 27 марта 1847 г.

Впервые: Литературная мысль. Альманах. II. Пг., 1923, с. 190—191, с некоторыми ошибками. Исправлено по подлиннику (*ИРЛИ*, ф. 250, оп. 1, № 250, л. 30—31 об.). Письмо является ответом на письма Белинского от 4, 8 и 15—17 марта 1847 г.

[1] 4-месячный сын Белинского Владимир умер около 20 марта; очевидно, об этом было послано траурное сообщение Боткину.

[2] Действительно, *С* перепечатал письма-статьи Павлова (см. примеч. 4 к предыдущему письму): 1847, № 5, 8. Отзыв Боткина о стать-

ях Павлова использован Белинским в его обзоре «Взгляд на русскую литературу 1847 года» (см.: *Белинский*, X, 358).

[3] «Обыкновенная история» Гончарова, печатавшаяся в *С*, 1847, № 3, 4.

[4] По тогдашней терминологии «беллетрист» — автор современных очерков, легких повестей, рассказов; его творчество менее глубоко и художественно, чем произведения настоящих, «маститых» писателей; конечно, Боткин ошибается, причисляя Гончарова к беллетристам, а не к художникам.

[5] Цикл «Деревня» (9 стихотворений) — *С*, 1847, № 1.

[6] Боткин еще целое десятилетие будет недооценивать художественное значение творчества Тургенева, лишь роман «Отцы и дети» будет принят критиком.

[7] Речь идет о письме Белинского от 15—17 марта, в самом деле обрывающемся на полуфразе.

[8] Мнение Белинского о либеральном «примирителе» Н. А. Мельгунове было еще более резко: см. его письмо к Боткину от 22 апреля 1847 г. (*Белинский*, XII, 353—357). Два очерка московской жизни («фельетоны») Мельгунова были опубликованы: *С*, 1847, № 4.

П. В. Анненкову, 14 мая 1847 г.

Впервые: *Анненков*, с. 537—547, с ошибками. Исправлено по подлиннику (*ИРЛИ*, 5711. XXIX б. 72, л. 12—13 об.). Письмо ценно очерками московской жизни и сложной характеристикой славянофилов (Боткин отмечает заслуги славянофилов в их публицистической критике и во внимании к национальным проблемам).

[1] 5-е из цикла «Парижских писем» Анненкова, датированное 20 апреля 1847 г.

[2] Цикл из трех статей «Лувр»: *ОЗ*, 1847, № 4—5.

[3] В сезон 1846/47 г. Шевырев читал для московского общества цикл публичных лекций об истории всеобщей (всемирной) поэзии. 7 мая коллеги дали обед Шевыреву по случаю окончания цикла. Лекции Шевырева не имели успеха.

[4] Письмо Грановского к Герцену неизвестно. Спор возник в печати. На статью Хомякова в «Московском... сборнике на 1847 год» («О возможности русской художественной школы») откликнулся критическим отзывом Грановский («Письмо из Москвы» — *ОЗ*, 1847, № 4), Хомяков возразил оппоненту (Московский городской листок, 1847, № 86), после чего и Грановский, и Хомяков написали еще по одной полемической заметке (Московские ведомости, 1847, № 50; Московский городской листок, 1847, № 97). Спор шел как будто бы о далеких временах (V—VII вв) и народах (гунны, бургунды), но за этим крылось принципиальное расхождение методов: Грановский тре-

бовал точных исторических сведений и аргументов, а Хомяков многое «придумывал», основывался на догадках.

[5] Хомяков внешне походил на цыгана; «сомнамбул» (т. е. лунатик) К. С. Аксаков отличался фанатизмом убеждений, полным отключением от других проблем, от быта и т. п.; «монахом» Боткин называет И. В. Киреевского за его аскетически-религиозные взгляды и соответствующее бытовое поведение.

[6] Боткин как бы предвидит появление «славянофила», идеализирующего купечество: Ап. Григорьева периода «Молодой редакции» «Москвитянина» (1850—1855).

[7] В письме к Щепкину из Парижа от 23 апреля 1847 г. Герцен сатирически изображает французское мещанство с его лицемерием и интересом к «соблазнительным» сценам в театре.

[8] *Наталья Александровна* — жена Герцена; *Марья Федоровна* — Корш, сестра известного московского журналиста Евгения Корша, активного члена кружка Герцена и Грановского.

[9] Суббота была 10 мая 1847 г.; друзья отмечали годовщину свадьбы А. И. и Н. А. Герценов, состоявшейся 9 мая 1838 г.

В. Г. Белинскому и П. В. Анненкову, 19 июля 1847 г.

Впервые: *Анненков*, с. 541—545. Боткин писал это письмо уже в Париж, куда Белинский приехал 29/17 июля.

[1] Письмо Белинского из Дрездена от 19/7 июля.

[2] Belle-vue (буквально: «хороший вид») — загородный королевский дворец по дороге из Парижа в Версаль.

[3] Речь идет о книге Луи Блана «История французской революции» (т. 1—2, 1847); Белинский возмущался внеисторическим развенчанием буржуазии в этой книге.

[4] Боткин, видимо, считал, что консерватизм общественного мнения в Германии и Англии был лишен лицемерия.

[5] Профессор-юрист Московского университета Н. И. Крылов не отличался высокой нравственностью (брал взятки, бил жену Любовь Федоровну, сестру Евгения Корша, так что она искала защиты в отчем доме); узнав о последнем факте, либеральные профессора и преподаватели Грановский, П. Г. Редкин, К. Д. Кавелин (а также Е. Ф. Корш, редактор «Московских ведомостей», выходивших под эгидой университета) предъявили попечителю Московского учебного округа графу С. Г. Строганову ультиматум: или он удаляет Крылова, или они покинут университет. Строганов несколько месяцев колебался, желал замять дело, но он сам оказался не угоден правительству и подал в отставку 20 ноября 1847 г.; занявший его место Д. П. Голохвастов, враждебно относившийся к группе либеральных ученых, сразу же отклонил их ультиматум, взяв сторону Крылова; Редкин, Каве-

лин, Корш после этого переехали в Петербург; Грановского начальство не отпустило: за обучение за границей на казенный счет он обязан был отслужить в университете еще несколько лет.

[6] Некрасов в июне 1847 г. был в Москве, налаживал связи с московскими сотрудниками; об этом он подробно говорил в своем письме к Белинскому, Тургеневу и Анненкову от 24 июня.

[7] Герцен подготовлял для *С* «Из сочинения доктора Крупова...» (№ 9) и «Письма из Avenue Marigny» (№ 10).

[8] Боткин лукавит: конечно же, он печатал «Письма об Испании» не только ради денег, но и для изложения своих впечатлений и взглядов; к тому же основной материал у него уже был подготовлен заранее (реальные письма), так что особой нужды «растягивать» текст у автора не было.

[9] Очевидно, Боткин говорит о своей жене, приезжавшей в Россию.

[10] Речь идет о письме Гоголя от конца июня 1847 г., послужившем поводом к созданию Белинским его зальцбруннского письма к Гоголю.

[11] Цензура запретила *С* печатать переводы романов Жорж Санд «Пиччинино» и «Леоне Леони»; фактически тем самым было указано, что романы французской писательницы не угодны николаевскому режиму.

[12] С № 9 в *С* начал печататься цикл статей Грановского «Историческая литература во Франции и Германии в 1847 году».

[13] Евгений Корш в ближайшие годы не печатался в *С;* его младший брат Валентин подготовлял обзор «Испанская драматическая литература», подвергшийся, видимо, редакторской обработке Боткина (*С,* 1848, № 4, 5); возможно, речь идет о последнем цикле статей.

[14] С. М. Соловьев 6 июня 1847 г. защищал в качестве докторской диссертации свою книгу «История отношений между русскими князьями Рюрикова дома» (М., 1847). Отзыв Кавелина, в самом деле, был чрезвычайно обстоятельным; с позиций либерального западничества автор упрекал молодого историка за идеализацию, натяжки, ошибки, но в целом весьма положительно оценивал труд Соловьева. Кавелин свой оппонентский отзыв опубликовал в виде обширной рец. на книгу (*С,* 1847, № 8, 12; 1848, № 5).

П. В. Анненкову, 24—25 августа 1847 г.

Впервые: *Анненков,* с. 545—550.

[1] Очевидно, речь идет и о частном письме Анненкова (не сохранилось), и о 7-м из цикла «Парижские письма», датированном 21 августа 1847 г.

[2] Анненков, видимо, изложил Боткину содержание письма Гоголя к нему из Остенде от 12 августа. В этом письме Гоголь неодобритель-

но отзывается о парижских очерках Анненкова за «даггеротипность» и хвалит «Письма об Испании» Боткина за попытку исследовать испанский национальный характер и за непредвзятость.

[3] Жерве *Шарпантье* — знаменитый парижский книготорговец и издатель, одним из первых организовавший массовый и серийный выпуск дешевой литературы малого, удобного формата.

[4] См. примеч. 6 к предыдущему письму.

[5] Боткин, вослед Белинскому, считал Кудрявцева «семинарски» ограниченным, «недорослем»; к тому же сказывалась сильная психологическая несовместимость: романтичный, аскетически благородный Кудрявцев и скептик, любитель плотских развлечений Боткин были слишком контрастными по вкусам и идеалам. Впрочем, в начале сентября Кудрявцев посетил Боткина в Москве, и они написали совместно письмо Анненкову (*Анненков,* с. 619—620).

[6] Это письмо не сохранилось.

[7] В парижской газете «Revue indépendante» («Независимое обозрение») статьи о русской литературе писал, видимо, польский эмигрант публицист К.-Э. Хоецкий (его псевдоним — Шарль Эдмон).

[8] Ф. В. Булгарин в 6-м из цикла «Ливонские письма» (Северная пчела, 1847, № 170, 29 июля) выписал из библиографического обзора всемирной литературы, регулярно печатавшегося в «Revue indépendante», реферат статьи Кавелина «Взгляд на юридический быт древней России» (*С,* 1847, № 1); в реферате были допущены ошибки в названии («вид» вместо «быт»), в указании источника (был только год, без ссылки на журнал); автор реферата высоко оценивает труд Кавелина, считает, что он «делает честь новой школе, считающей уже в своих рядах столь отличных писателей, каковы гг. Белинский и Грановский» (1847, 10 июня, с. 349). Булгарин издевается в своем фельетоне над ошибками, а заодно глумится над Белинским и Грановским.

Следует отметить, что французская газета в 1847 г. регулярно реферировала русские художественные, публицистические, научные произведения, особое внимание уделяя сотрудникам *С.*



Указатель имен[1]

[1] В указатель включены только имена, упоминаемые в статьях и письмах В. П. Боткина.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

Анненков — П. В. Анненков и его друзья. Литературные воспоминания и переписка 1835—1885 годов. Спб., 1892.

Бдч — «Библиотека для чтения».

Белинский — Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М., 1953—1959, т. I—13 (тома указываются римскими цифрами, страницы — арабскими).

Боткин и Тургенев — Переписка В. П. Боткина и И. С. Тургенева. М. — Л., 1930.

Егоров — Егоров Б. Ф. В. П. Боткин — литератор и критик. Статья I. — Учен. зап. Тартуского гос. ун-та, вып. 139. 1963.

ИРЛИ — рукописный отдел Института русской литературы АН СССР (Ленинград).

МН — «Московский наблюдатель».

ОЗ — «Отечественные записки».

Письма к Дружинину — Письма к А. В. Дружинину (1850—1863). М., 1948.

С — «Современник».

стих. — стихотворение (-ия).

Тургенев и круг С — Тургенев и круг «Современника». Неизданные материалы 1847—1861. М.— Л., 1930.

ЦГАЛИ — Центральный гос. архив литературы и искусства (Москва).

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

ПИСЬМА